

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



**TESIS DOCTORAL**

**Charles Chaplin vs Buster Keaton.**  
**Análisis textual de *The Kid* y *The General***

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**María Victoria Sánchez Martínez**

Director

**Jesús González Requena**

**Madrid, 2017**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



**TESIS DOCTORAL**

**CHARLES CHAPLIN VS BUSTER KEATON.  
ANÁLISIS TEXTUAL DE *THE KID* Y *THE GENERAL***

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR:

M<sup>a</sup> Victoria Sánchez Martínez

DIRECTOR:

Dr. Jesús González Requena

Madrid, Septiembre 2015





## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero agradecer a mi familia y amigos el afecto recibido, algo que ha sido fundamental para poder llevar a cabo este trabajo. Principalmente a mis padres Pepa y Carlos por haberme inculcado el interés por el arte y el pensamiento. Y por animarme a hacer esta tesis a mi hermana Cristina Sánchez. Por compartir mi ilusión por este trabajo a mi hermana Mari Jose, y hermanos Carlos y Jesús. Por su ayuda a través de sus observaciones para la elaboración de este texto, agradezco a mi amiga Ana Díez Salas. Agradezco a Aitana Mendioroz por la colaboración en la traducción al inglés del resumen de esta tesis. Y a Amparo y Javier por su ánimo constante durante este último año.

Agradezco también especialmente a los compañeros de la Asociación Cultural Trama y Fondo por su influencia en la construcción del pensamiento que ha guiado esta investigación.

Así como a las instituciones universitarias de la UCM, especialmente a las bibliotecas de las diversas facultades, las facilidades dadas para la realización de este trabajo. Asimismo agradezco a la Biblioteca Nacional de España y a la Filmoteca, a cuyos fondos bibliográficos he tenido acceso.

Agradezco a los evaluadores de esta tesis por sus aportaciones, así como a los demás miembros del tribunal.

Finalmente, quiero agradecer al director de esta tesis el catedrático Dr. Jesús González Requena por la confianza en este trabajo, sin la cual no hubiera sido posible. Especial agradecimiento por su generosidad; y reconocimiento a la influencia de su inestimable magisterio.



# ÍNDICE

PREFACIO .....	11
RESUMEN .....	11
ABSTRACT .....	15
I INTRODUCCIÓN .....	19
I.I Objeto de estudio .....	19
I.II Estado de la cuestión .....	20
I.III Plan de trabajo .....	20
PRIMERA PARTE: TEXTO CÓMICO CINEMATOGÁFICO .....	23
1 TEORÍAS DE LO CÓMICO. ....	23
1.0 Introducción a la comprensión de lo cómico.....	23
1.1 Sigmund Freud: El chiste y lo cómico .....	24
1.2 Henri Bergson: La Comedia y la risa .....	27
1.3 Mijail Bajtin: El universo popular de lo cómico.....	29
1.4 Significación y retórica en el texto e imagen cómica.....	32
2 GÉNEROS DEL HUMOR: CÓMICO Y COMEDIA .....	39
2.1 Definiciones de géneros del discurso.....	39
2.2 Breve historia del teatro y la Comedia .....	40
2.2.1 Orígenes del teatro y de la Comedia .....	40
2.2.2 La comedia en la Edad Media.....	41
2.2.3 La comedia en el Renacimiento.....	43

2.2.4	<i>Comedia Manierista y Barroca</i> .....	45
2.2.5	<i>El teatro clásico francés</i> .....	46
2.2.6	<i>La Ilustración y el Neoclasicismo (S. XVIII)</i> .....	47
2.2.7	<i>Romanticismo</i> .....	48
2.2.8	<i>Realismo</i> .....	50
2.2.9	<i>Vanguardias</i> .....	52
2.2.10	<i>Teatro y espectáculos populares del S. XIX y del XX</i> .....	54
2.3	<b>Géneros de humor en el cine clásico: Cómico y Comedia cinematográfica</b> .....	59
2.3.1	<i>Definiciones de comedia y cine cómico</i> .....	59
2.3.2	<i>Definiciones y ejemplos de gags en el cine mudo</i> .....	60
2.3.3	<i>El gag, el texto cómico y el relato</i> .....	61
2.3.4	<i>La identificación en los textos de humor cinematográficos</i> .....	64
3	<b>HISTORIA DEL CINE CÓMICO EN EL PRIMER HOLLYWOOD</b> .....	69
3.1	<b>Orígenes y desarrollo del cine mudo americano</b> .....	69
3.2	<b>Evolución de los modos de representación en el cine mudo y género burlesco</b> .....	73
3.2.1	<i>Desarrollo de los modos de representación cinematográficos</i> .....	73
3.2.2	<i>Persecución cómica y primeros raccords</i> .....	75
3.3	<b>El origen de Hollywood, Star System y géneros cinematográficos</b> .....	77
3.3.1	<i>El origen de la industria cinematográfica americana</i> .....	77
3.3.2	<i>El Star System y primeros géneros</i> .....	78
3.3.2.1	<i>El Star System</i> .....	78
3.3.2.2	<i>Géneros cinematográficos</i> .....	79
3.4	<b>El género burlesco en Hollywood</b> .....	80
3.4.1	<i>Orígenes y desarrollo de la comedia burlesca en EEUU</i> .....	80

3.4.2 <i>El cine cómico de Hollywood en los 20</i> .....	81
3.4.3 <i>El burlesco en el sonoro</i> .....	83
3.4.4 <i>Los modos de representación en el cine cómico de Hollywood</i> .....	84
3.4.4.1 Naturalismo y realismo en la imagen cómica .....	84
3.4.4.2 Encuadre, marco teatral y mirada a cámara .....	85
3.4.4.3 El montaje en lo cómico .....	86

## SEGUNDA PARTE: CHARLES CHAPLIN VS BUSTER KEATON ..... 87

4 CHARLES CHAPLIN .....	87
4.1 Introducción .....	87
4.2 Charlot en la filmografía de Chaplin .....	90
4.2.1 <i>El origen de Charlot en la Keystone</i> .....	90
4.2.2 <i>Essany y Mutual</i> .....	93
4.2.2.1 Los films de la Essany.....	93
4.2.2.2 Los films de la Mutual .....	95
4.2.3 <i>First National</i> .....	100
4.2.4 <i>Algunos films de la Universal en la época muda</i> .....	102
4.2.4.1 Gold Rush (1925).....	102
4.2.4.2 The Circus (1928).....	113
4.3 Análisis textual de la película The Kid (1921) de Charlie Chaplin .....	119
4.3.1 <i>Una mujer da a luz: el nacimiento de “El Chico”</i> .....	119
4.3.2 <i>La ley y las ventanas rotas.</i> .....	136
4.3.3 <i>Comida, flores y juguetes.</i> .....	154
4.3.4 <i>El encuentro de los padres.</i> .....	159
4.3.5 <i>Un niño pelea con “El Chico” y su hermano con Charlot</i> .....	162
4.3.6 <i>El doctor acude a la casa de Charlot y John.</i> .....	171

4.3.7	<i>El castigo y la amenaza de reclusión</i>	173
4.3.8	<i>La avaricia y el rapto del niño</i>	189
4.3.9	<i>Realidad y sueño, tierra y paraíso</i>	192
5	<b>BUSTER KEATON</b>	207
5.1	Introducción	207
5.2	La figura del héroe en los largometrajes de Buster Keaton	209
5.2.1	<i>Our Hospitality (1923)</i>	209
5.2.2	<i>Sherlock Junior (1924)</i>	211
5.2.3	<i>The Navigator (1924)</i>	222
5.2.4	<i>Seven Chances (1925)</i>	223
5.2.5	<i>Steamboat Bill Jr. (1928)</i>	226
5.3	Análisis textual de la película <i>The General</i> (1926) de Buster Keaton	228
5.3.1	<i>La locomotora y la casa de la chica</i>	228
5.3.2	<i>El robo de la locomotora y el rapto de la chica</i>	245
5.3.3	<i>La casa del enemigo y la naturaleza inhóspita</i>	261
5.3.4	<i>Rescate de la chica y de la locomotora</i>	271
5.3.5	<i>John Gray y el uniforme confederado</i>	286
	<b>CONCLUSIONES</b>	305
6	<b>CONCLUSIONES</b>	305
6.1	Lo estético, el inconsciente y lo cómico	305
6.2	Contextualización cultural del género cómico cinematográfico	306
6.3	Los personajes de Chaplin y Keaton	309

6.4 El gag y el relato clásico cinematográfico .....	314
--	-----

<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	317
---------------------------	-----

Cultura y Pensamiento .....	317
-----------------------------	-----

Análisis textual y géneros.....	320
---------------------------------	-----

Cómico y Comedia en el cine.....	323
----------------------------------	-----

Teoría y análisis de la imagen .....	328
--------------------------------------	-----

Análisis del texto fílmico y audiovisual .....	329
--	-----

Historia del cine y cine mudo .....	332
-------------------------------------	-----

<b>ANEXOS</b> .....	335
---------------------	-----

FILMOGRAFÍA VISIONADA.....	335
----------------------------	-----

Primeros films, y gags cómicos americanos.....	335
--	-----

Cine cómico burlesco americano .....	336
--------------------------------------	-----

Charles Chaplin .....	337
-----------------------	-----

Buster Keaton.....	338
--------------------	-----





## PREFACIO

### RESUMEN

El tema fundamental de esta tesis es el estudio de los textos cómicos de Chaplin y Keaton a través del análisis de dos de sus películas más valoradas: *The Kid* (1921) de Chaplin y *The General* (1926) de Keaton.

Abordamos la cuestión desde la Teoría del Texto. Nuestro principal objetivo es llevar a cabo un enfoque particular de la poética de estos autores en la cual juega un papel fundamental la comicidad cinematográfica. En nuestro primer acercamiento al texto cómico y al estudio de sus estructuras significativas a través de Freud, Bergson, Greimas y el Grupo  $\mu$  lo hemos definido como caracterizado por poseer una peculiar estructura de significación paradójica. Asimismo hemos destacado, siguiendo a Bajtin, como la imagen grotesca es un elemento propio del universo de lo cómico. Y hemos expuesto en un breve recorrido por la historia literaria occidental su lugar en ella contextualizando el burlesco cinematográfico y haciendo mención a sus antecedentes. Nos ocupamos también, en la segunda parte de esta tesis, de la articulación de lo cómico con las estructuras narrativas en las que se inscribe.

El elemento principal del texto cómico mudo es el gag visual. Ello nos lleva a concluir nuestro recorrido por la *Comedia* en la literatura occidental señalando que una de las raíces más directas del *slapstick* son los espectáculos populares herederos del Carnaval en los que la risa y el espectáculo son esenciales. Sin embargo, en lo cómico cinematográfico de la década de los 20 vemos aparecer historias complejas y un tipo de gag más elaborado. Por esta vía se incorpora el gag al relato y se recoge la tradición dramática de los textos cómicos reseñada anteriormente. En la obra de Buster Keaton y Charles Chaplin se produce una integración especialmente inteligente de lo cómico con la narrativa y el drama popular. Por lo tanto, al igual que otros clásicos, lo burlesco del 20 es un texto complejo, que absorbe diferentes elementos e influencias.

La figura de Charlot, *el Vagabundo*, constituye uno de los primeros mitos de la gran

pantalla, que data de 1914. Probablemente inspirado en las representaciones de los vagabundos de los primeros burlescos, adquirió pronto su definitiva densidad y complejidad en términos estéticos, llegando a convertirse en un personaje mítico. Es, sobre todo, un héroe humanitario. Pero el personaje creado por Chaplin se basa en gran parte en la caricatura. Hay, según Ortega, una dialéctica entre lo ideal y lo real en lo cómico. Y este desplazamiento de lo mítico, a lo cómico, a lo real, es una de las características fundamentales del típico gag caricatura de Chaplin. El gag puede servir no obstante, como hemos constatado, en un movimiento inverso, para la recreación, de forma lúdica, de un mundo ideal, lo que se revela manifiestamente en las secuencias oníricas que encontramos tanto en la obra de Chaplin como en la de Keaton. Pero también en el uso de objetos en la vida cotidiana, donde en el gag, como en el juego, las cosas son lo que son y también lo que el ingenio, o deseo, quieren que sean.

En el análisis de *The Kid* (1921) nos encontramos ante una película compleja, a pesar de su aparente simplicidad, que plantea un conflicto profundo referido en gran medida a la relación con la madre y la ley, la construcción del sujeto desde la falta y la carencia de afecto. Experimentamos con ello como el relato cómico puede poner en escena, sin dejar de serlo, conflictos dramáticos fundamentales. Y constatamos cómo el texto de Chaplin bascula entre el patetismo del melodrama y la puesta en escena de un héroe cómico y humanitario. Con la articulación de diversos elementos y recursos estéticos, su integración sabia – esencialmente de los aspectos cómicos y trágicos – y la gestión inteligente del tiempo dramático, la obra de Chaplin, trasciende su momento histórico y es, por tanto, de características clásicas.

Los orígenes de Keaton están, como los de Chaplin, vinculados a los espectáculos de humor en los que actuara durante su infancia. Su obra evolucionó desde estos rudos espectáculos burlescos hasta la construcción de un personaje característico. Se habla de la falta de emotividad de su personaje – frente a Charlot – porque Keaton plantea a menudo el drama cómico en términos visuales, en la relación física y plástica con el entorno. Es una peculiar dialéctica la del personaje creado por Keaton entre lo racional y ordenado – de ahí

la regularidad y frialdad referidas –, y lo singular de lo real. Piénsese en los aparatos sofisticados o mecanismos de muchas de sus películas que subvierten el universo racional. O los encuadres simétricos en los que el personaje rompe la simetría perfecta del espacio en el que se encuentra.

*The General* (1926) pone en escena divertidos gags que combinan las características del género de acción con lo cómico.

Su argumento gira en torno a cómo John Gray, en su identificación con lo racional – el orden y la eficacia son aquí características de la máquina, de la locomotora, y se extienden a la caracterización de su maquinista – evita en un principio enfrentarse a su singularidad, es decir, a lo real de la pulsión. Al principio, decimos, Gray es semejante a su locomotora, previsible y seguro; por lo cual es motivo de burla pero también de interés. Más tarde se produce una transformación en el protagonista que le permite expresarse en la acción sorprendente y escribir su deseo mediante sus gags ingeniosos; se muestra entonces lo racional, representado en la locomotora, ya no como alienante sino como proyección de la individualidad, como un coadyuvante a la victoria del héroe. Se aborda además con humor la identificación con el padre o lo masculino como camino indispensable para la consecución del deseo.

Como conclusión a nuestro estudio señalamos que el gag – la forma cómica – en la obra de estos autores forma parte de un texto complejo que se eleva a la categoría del relato simbólico. Señalemos, respecto a esta complejidad, como el gag se integra con elementos constitutivos de la narración y del suspense narrativo como la articulación de puntos de vista. Pero lo que es más importante, el gag pasa a formar parte del proceso de escritura en su complejidad en las obras que hemos analizado, complejidad que va necesariamente más allá de su dimensión semiótica y cognitiva.

Es la misma realidad la que en el universo cómico queda en entredicho: la realidad entendida como una construcción ordenada, legible, esa misma realidad que sería representada en los textos de carácter institucional o normativo. Y así, a través del gag, el texto cómico nos pone en contacto con lo real.

Nuestra investigación sobre la obra de estos autores concluye finalmente señalando que son figuras esenciales en la fragua del cine clásico de Hollywood, lo que permite con-

firmar la teoría de González Requena cuando pone en entredicho la pretendida transparencia, racionalidad o normatividad del relato clásico cinematográfico: con el gag nunca es posible una lectura lineal, unívoca del texto o de lo relatado. Lo que nos lleva no a excluir el género cómico del cine clásico de Hollywood, sino, bien por el contrario, a concebirlo como una de sus piezas básicas que reclaman una visión más completa y matizada de la noción misma de *cine clásico*.

## ABSTRACT

The core issue of this thesis is the study of Chaplin and Keaton's comical texts through the analysis of two of its most valued films: *The Kid* (1921) by Chaplin and *The General* (1926) by Keaton.

We will address the issue from the Text Theory. Our main goal is to perform a particular approach on these author's poetics, in which film comedy plays a key role. To our first approach to the comical texts and the study of its significant structures through Freud, Bergson, Greimas and the  $\mu$  Group, we have defined it as characterized by having a peculiar structure of paradoxical significance.

We have also emphasized, following Bajtin, how the grotesque image is a proper element of the universe of the comic. And we have set out a brief tour through Western literary history, contextualizing the cinematic burlesque and mentioning its background. We also deal, in the second part of this thesis, with the articulating of the comic with the narrative structures in which it is enrolled.

The main element on the silent comic texts is the visual gag. This leads us to conclude our tour through the *Comedy* on Western literature marking that one of the most direct slapstick roots are the popular shows, heirs of the Carnival in which laughter and spectacle is essential. However, in the comic films of the 20s we can observe complex stories and a more elaborate type of gag. In this way the gag joins to the story and the dramatic tradition of the comic texts we talked about before is gathered. In Buster Keaton and Charles Chaplin work, there is an especially intelligent integration of the comic with the narrative and popular drama. Therefore, like in other classics, 20s' burlesque is a complex text which absorbs different elements and influences.

The figure of Charlot, *the Tramp*, is one of the first myths of the big screen, which dates from 1914. Probably inspired by the representations of the tramps of the first burlesque, soon acquired its definite density and complexity in aesthetic terms, becoming a mythical character. He is, above all, a humanitarian hero. But the character created by

Chaplin is based mainly on a caricature. There is, according to Ortega, dialectic between the ideal and the real in the comic. This shift from mythic to comic or to real is one of the fundamental characteristics of Chaplin's typical caricature gag. The gag may nevertheless serve, as we have observed, in an inverse movement, for the recreation, in a playful way, of an ideal world, which is revealed clearly on the dream sequences we find both on Chaplin's and Keaton's work. But also in the use of everyday life objects, where in the gag, as in the play, things are what they are and also what the wit, or desire, want them to be.

In the analysis of *The Kid* (1921) we find a complex film, despite its apparent simplicity, which raises a deep conflict referred to the relationship with the mother and the law, the building of the character from the lack of affection. We experiment with it how the comic story can foreground, still being comic, fundamental dramatic conflicts. And we determine how Chaplin's text swings between the poignancy of melodrama and the foregrounding a comic and humanitarian hero. With the articulation of diverse elements and aesthetic resources, his wise integration –especially in comic and tragic aspects– and the intelligent management of the dramatic tempo, Chaplin's work transcends its historical moment and it is, therefore, of classic features.

Keaton's origins are, as Chaplin's, linked to humor shows in which he will perform during his childhood. Its work evolved from these rough burlesque shows to the building of a distinctive character. They talk about lack of emotion in his character –facing Charlot– because Keaton raises the comic drama in visual terms, in the plastic and physic relationship with the environment. It is a peculiar dialectic the one of the character created by Keaton between the rational and the ordered –hence the referred regularity and coldness– and the singularity of the real. Think about the sophisticated devices or mechanisms of many of his films which subvert the rational universe. Or the symmetrical frames in which the character breaks the perfect symmetry of the space in which it is located.

*The General* (1926) depicts funny gags which combines the features of the action genre with the comic.

It's argument revolves around how John Gray, in its identification with the real – the order and efficiency are here characteristic features of the machine, the locomotive, and

they extend to the characterization of its driver – initially avoids facing his uniqueness, that is to say, the real drive. At first, we say Gray is similar to his locomotive, predictable and secure; that's why he is a source of teasing but also of interest. Lately there is a transformation in the main character which allows him to express himself in a surprising action and write his desire via ingenious gags; then the rational is shown, represented by the locomotive, not as alienating but as a projection of individuality, as a contributor to the victory of the hero. It is addressed with humor also the identification with the father or the masculine as an indispensable way for the achievement of the desire.

In conclusion to our study, we note that the gag –the comic way– in this authors' work is part of a complex text that rises to the category of symbolic story. We point out, regarding this complexity, how the gag integrates with constitutive elements from the narrative and the suspense as the articulating of point of views. But what it is more important, the gag becomes part of the writing process in its complexity in the works we have analyzed, complexity that goes necessarily beyond its semiotic and cognitive dimension.

It is the same reality that is compromised in the comic universe: the reality understood as an orderly construction, legible, the same reality that would be represented in the texts of institutional or regulative nature. This way, through the gag, the comic text puts us in touch with reality.

Our research on the work of these authors finally concludes pointing out that they are essential figures in the forge of Hollywood classical cinema, which confirms the theory of González Requena when he challenges the alleged transparency, rationality or normativity of the classical cinematic story: with the gag it is never possible a lineal lecture, unambiguous of the text or what it is recounted. Which leads us not to exclude the comic gender from Hollywood classical cinema, but, on the contrary, to conceive it as one of the core pieces that demand a more complete and nuanced vision of the very notion of the classical cinema.





## I INTRODUCCIÓN

### I.1 Objeto de estudio

El objeto de estudio de esta tesis es la obra de Charles Chaplin y Buster Keaton, los autores más prestigiosos del llamado género burlesco, abordando el análisis textual de dos de sus films más destacados: *The Kid* (1921) de Chaplin y *The General* (1926) de Keaton.

Es la propia experiencia de lectura, en la medida en que nos hemos visto implicados emocionalmente en ella, la que ha guiado la elección de los films objeto de estudio. Una vez que nuestro interés ha sido suscitado por los textos elegidos se trata de hacer emerger el sentido de esta experiencia subjetiva, dar de algún modo cuenta de ella, profundizarla y elaborarla. Para ello nos habrá de guiar el corpus de textos teóricos elegidos, así como las propias conclusiones que vayan surgiendo en cada etapa de estudio. La principal experiencia afectiva, la más evidente y característica de los textos elegidos, es la de la risa. Por ello ocupará un lugar fundamental en nuestro estudio la comprensión de este fenómeno de lo cómico. Si bien no es objeto pormenorizado de nuestro estudio el burlesco en su conjunto estudiaremos no sólo la escritura de ambos autores citados sino también las estructuras genéricas comunes de lo cómico.

El origen del género burlesco cinematográfico se encuentra en los primeros gags de algunos de los films que realizaron a finales del XIX los inventores del cine. El cine recogió la influencia de otras formas de cultura popular características del XIX y XX y pronto constituiría este género una forma compleja de discurso cinematográfico, apareciendo a mediados de la década de los 10 del pasado siglo las primeras de sus grandes obras. Como trataremos de evidenciar con el análisis de la obra de sus dos autores más destacados, Charles Chaplin y Buster Keaton, el burlesco cinematográfico constituye una importante manifestación del género cómico. Tratará de reconocer este estudio cómo se expresa en ellos lo cómico y determinar cuál ha sido su influencia en la historia del cine.

## I.II Estado de la cuestión

Si bien la bibliografía sobre el tema en cuestión es profusa creemos que es posible abordar su estudio desde nuevas perspectivas mediante la aplicación de la teoría de análisis textual propuesta por el director de esta tesis, Dr. Jesús González Requena.

Confrontaremos en lo posible nuestro trabajo con otros sobre la materia pero, debido a la amplitud del campo de estudio, limitaremos el alcance de la investigación bibliográfica a aquello que se relacione con nuestro principal objetivo que es abordar la experiencia de escritura de Chaplin y Keaton.

El estudio del texto cinematográfico cómico, en cuanto experiencia subjetiva, se hace complejo. Como fenómeno psicológico, social y cultural, puede ser abordado desde el psicoanálisis, la filosofía, la antropología, la teoría literaria, la teoría del arte y la historia cinematográfica. En su dimensión de discurso y como manifestación de códigos el texto cómico puede ser también objeto de estudio de la semiótica. Nuestro método de estudio exige, por tanto, un marco interdisciplinar que aportará la complejidad necesaria para el fin elegido: la comprensión del proceso de escritura del texto cómico en Chaplin y Keaton.

El corpus filmico elegido, en primer lugar, lo constituyen, cómo puede verse en el apartado **Filmografía Visionada**, una serie de films cuya visión nos ha permitido confrontar la definición teórica del género burlesco, realizada en los primeros capítulos, con manifestaciones textuales concretas del género. El corpus filmico elegido para su análisis pormenorizado lo componen dos films representativos de la obra de Chaplin y Keaton, *The Kid* (1921) y *The General* (1926), con lo que estudiaremos detenidamente el proceso de escritura de ambos autores en el cine mudo y además daremos cuenta de cómo se manifiesta en ellos lo cómico y su relación al relato.

## I.III Plan de trabajo

El objetivo de la primera parte de esta tesis es acercarnos, a modo de introducción, a la materia y obtener herramientas para pensar lo cómico. Consistirá en primer lugar, en el

estudio de algunas teorías sobre lo cómico de gran influencia en el pensamiento contemporáneo, como la elaborada por Freud desde el psicoanálisis y otras teorías de conocimiento que pueden aportar material para nuestro estudio, referente a sus formas expresivas. Nuestro objetivo es comprender este fenómeno para poder abordar el análisis de las obras cinematográficas elegidas. Este estudio habrá de conducirnos a la teoría de géneros del discurso. Siguiendo la teoría literaria contemporánea, el género será definido como un sistema de convenciones textuales reconocidas culturalmente y objeto de institucionalización histórica. Procedemos a una breve revisión de las diferentes fuentes y antecedentes de la comedia burlesca cinematográfica, lo que nos llevará a concluir que el cine cómico americano, aunque valioso, no constituye sino un eslabón más de esta cadena.

Los siguientes capítulos de nuestro trabajo estarán dedicados al estudio de la poética de los dos principales autores cómicos, Charles Chaplin y Buster Keaton, mediante el análisis de dos de sus textos cinematográficos más célebres y destacados: *The Kid* (1921) de Chaplin y *The General* (1926) de Keaton. Estos textos han sido elegidos por la implicación afectiva experimentada en su primer visionado, la cual esperamos sea una buena guía para un estudio productivo y enriquecedor tanto para nosotros como para el lector de este trabajo. Partimos, como herramienta principal de este estudio, de la teoría textual elaborada por el director de esta tesis doctor Jesús González Requena.



## PRIMERA PARTE: TEXTO CÓMICO CINEMATOGÁFICO

### 1 TEORÍAS DE LO CÓMICO.

#### 1.0 *Introducción a la comprensión de lo cómico*

Comenzaremos esta tesis con el estudio de algunas de las teorías sobre lo cómico, de gran influencia en el pensamiento contemporáneo, acudiendo en primer lugar al psicoanálisis, para repasar posteriormente otras teorías del conocimiento que pueden aportar material para nuestro estudio, referente a las formas expresivas de lo cómico.

El psicoanálisis ha considerado el chiste como uno de los fenómenos en los que se manifiesta simbólicamente el inconsciente. El chiste podría definirse, siguiendo a Freud<sup>1</sup>, como una estructura significativa en la que confluyen enunciados distintos, uno absurdo y evidente y el otro con sentido y enmascarado, donde jugaría un lugar fundamental según Freud<sup>2</sup> “el efecto [...] producido por la sucesión de desconcierto y esclarecimiento”. Bergson<sup>3</sup>, citado entre sus múltiples fuentes por Freud, pone el acento en cómo la comedia hace burla del automatismo de lo convencional. Pero destacamos que es, para ambos autores, lo racional y normativo lo que es objeto en lo cómico de contradicción o reducción al absurdo.

Respecto a la transcendencia antropológica y cultural de lo cómico, Mijail Bajtin<sup>4</sup> estudia las formas cómicas de la cultura popular y señala<sup>5</sup> como los festejos de Carnaval y otras fiestas “ocupaban un lugar muy importante en la vida del hombre medieval”. Se había constituido “al lado del mundo oficial, *un segundo mundo*[...]”<sup>6</sup>, “*dualidad del mundo*”, característica de la Edad Media y el Renacimiento. Hay que resaltar, señala<sup>7</sup>, la ambi-

---

<sup>1</sup> FREUD, Sigmund (1905): *El Chiste y su relación con lo inconsciente*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, (1990), p. 10-13

<sup>2</sup> FREUD, Sigmund (1905): op. cit. p. 11

<sup>3</sup> BERGSON, Henri (1899): *La Risa*, Ediciones Sarpe, Madrid (1984)

<sup>4</sup> BAJTIN, Mijail (1965): *La Cultura popular en la Edad Media. El Contexto de François Rabelais*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, (1987).

<sup>5</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 10

<sup>6</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 11

<sup>7</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit p. 25

valencia del “realismo grotesco” con un aspecto negativo, la “degradación”, y un aspecto positivo, la regeneración.

Sobre las estructuras significativas del chiste volvamos a resaltar siguiendo a Greimas<sup>8</sup> su estructura semántica heterogénea. El chiste forma parte, para Greimas, de una serie de discursos como los poéticos, caracterizados por la doble isotopía, el doble sentido, y que utilizan las estructuras de significación retóricas: metáfora y metonimia.

Deducimos de estas primeras ideas expuestas sobre lo cómico, y como primera hipótesis de nuestra investigación, lo siguiente: en lo cómico la estructura significativa esencial es la paradoja. Según señala Jesús González Requena<sup>9</sup>:

“... lo real aparece precisamente en ese filo de sinsentido que se encuentra en el punto de inflexión de toda paradoja: allí donde se cortan sin articulación posible dos cadenas discursivas en sí mismas perfectamente coherentes y articuladas”

### ***1.1 Sigmund Freud: El chiste y lo cómico***

Como hemos señalado, el psicoanálisis ha considerado el chiste como uno de los fenómenos en los que se manifiesta simbólicamente el inconsciente. La técnica del chiste es esencial para Freud<sup>10</sup> y existen dos tipos de chistes de acuerdo a ésta: el “chiste verbal” y el “chiste intelectual”.

La primera y más característica de las técnicas del chiste verbal es el proceso de condensación que puede ser, a su vez, de dos tipos, señala Freud<sup>11</sup>: “con formación de palabras

---

<sup>8</sup> GREIMAS, A.J. (1966): *Semántica Estructural (Investigación metodológica)*. Gredos, Madrid (1987) p. 108

<sup>9</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "En el principio fue el Verbo. Palabra versus signo", *Trama y Fondo*, nº 5, 1998, pp. 10-13

<sup>10</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. pp. 14-76

<sup>11</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 34

mixtas” o “con modificaciones”; esta última técnica se definiría según Freud<sup>12</sup> del siguiente modo:

“El resultado de la condensación es nuevamente, por un lado, una considerable abreviación y, por otro, en lugar de una singular formación verbal mixta, más bien una infiltración de los elementos constitutivos de ambos componentes”

La segunda de las técnicas principales del chiste verbal que señala Freud<sup>13</sup> es el múltiple “empleo de un mismo material”<sup>14</sup> que consiste en el empleo de una misma palabra, por ejemplo un nombre, de dos formas distintas “una vez completo y otra dividido en sus sílabas”<sup>15</sup>. La tercera de las técnicas principales del chiste verbal mencionadas por Freud<sup>16</sup> es el múltiple empleo de las palabras por su “doble sentido”, que dependerá del contexto en el cual éstas se encuentren. Como señala Freud<sup>17</sup>, “una tendencia compresora o, mejor dicho, economizante domina todas estas técnicas”.

El chiste intelectual presenta para Freud diversas técnicas entre las cuales estarían: el desplazamiento de acento<sup>18</sup>; el desatino donde el “sentido en lo desatinado, es lo que convierte a la necesidad en chiste”<sup>19</sup>; la revelación de “errores intelectuales”, por ejemplo, el “automatismo”<sup>20</sup>; la “unificación”<sup>21</sup>; la representación indirecta que presenta diferentes tipos: “antinómica”<sup>22</sup>, la “alusión”<sup>23</sup> por analogía, “la alusión con omisión”<sup>24</sup>, “la representación por una minucia”<sup>25</sup>; y, finalmente, “las metáforas “depresivas””<sup>26</sup>.

---

<sup>12</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 22

<sup>13</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 28

<sup>14</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 34

<sup>15</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 28

<sup>16</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. pp. 30 y 34

<sup>17</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 35

<sup>18</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 43

<sup>19</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 48

<sup>20</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 56

<sup>21</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 58

<sup>22</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 60

<sup>23</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 65

<sup>24</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 67

<sup>25</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 69

<sup>26</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 73



Señala Freud el origen del chiste en el juego de palabras infantil en el cual posteriormente el adulto buscaría un sentido para la coincidencia de forma: "... el primer grado preliminar del chiste sería el juego con palabras e ideas, motivado por determinados efectos placientes del ahorro." <sup>27</sup>

Mientras para Freud<sup>28</sup> el chiste es un hecho de lenguaje, lo cómico es de naturaleza perceptiva, lo percibimos como algo externo en una estructura observante y observado. Encontramos cómico, señala Freud<sup>29</sup>, el movimiento exagerado, típico de los payasos, la forma exagerada en la caricatura o la ingenuidad infantil. Freud<sup>30</sup> presenta lo cómico como contrapuesto a lo racional, aludiendo a su máximo representante, la máquina. Así dice:

“Intensificando el gasto intelectual dedicado a la ejecución de un acto cualquiera alcanzamos una minoración del gasto de movimiento necesario para su realización, resultado de cultura del que testimonian nuestras máquinas.”

No elude, por otro lado, plantearse el tema de la agresividad en lo humorístico. Nos indica como la imitación, la caricatura y la parodia son importantes técnicas cómicas que sirven a la burla dirigida “contra personas y objetos respetables e investidos de autoridad”<sup>31</sup>. La caricatura, por ejemplo, consiste en la exageración o deformidad de ciertos rasgos “extrayendo del conjunto del objeto eminente un rasgo aislado que resulta cómico”<sup>32</sup>. Esta especie de degradación persigue, no obstante para Freud, antes que la agresión, el contraste de representaciones entre lo adulto y lo infantil. Así, señala<sup>33</sup>: “La risa surgirá, por tanto, de la comparación entre el *yo* del adulto y el *yo* considerado como niño.”

Encontramos innumerables ejemplos de estas técnicas en el burlesco americano: caricaturas en Chaplin en la caracterización visual de su personaje; imitaciones y disfraces, similares a las mascaradas carnavalescas, en Keaton, en *The Playhouse* (1921), donde el

---

<sup>27</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p.113

<sup>28</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 162

<sup>29</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 169

<sup>30</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 176

<sup>31</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 180

<sup>32</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 181

<sup>33</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 204

célebre cómico interpreta a todos los personajes que acuden a una representación de *music-hall*. Los Hermanos Marx continúan en el sonoro con particular acierto esta tradición satírica cómica, por ejemplo, en *Duck Soap* (1933) con un simpático ejemplo de imitación en una secuencia en la que los hermanos de Groucho se disfrazan de él mismo, presidente de la República de “Freedonia”, reproduciendo sus gestos como si estuvieran delante de un espejo.

Respecto al sentido del humor señala Freud como utiliza “una técnica especial, comparable al desplazamiento, por medio de la cual se hace superfluo el desarrollo afectivo [...] y es guiada la carga hacia otros elementos accesorios”<sup>34</sup>. El humor negro es para Freud<sup>35</sup> “el arte de extraer humor de lo horrible, cruel o repugnante”. Señalemos por otro lado su cercanía al espíritu de lo grotesco de la vanguardia expresionista y surrealista como observamos, por sugerencia de Jesús González Requena, en la lectura de la antología de textos humorísticos de Andre Breton<sup>36</sup>.

## **1.2 Henri Bergson: La Comedia y la risa**

La siguiente teoría que expondremos como vía para el estudio de lo cómico, pero a un nivel de la estructura argumental de la comedia y de la construcción del personaje, es la elaborada por Henri Bergson<sup>37</sup> a finales del XIX. Pone este autor el acento en el automatismo de lo cómico, la burla del artificio de lo convencional, y habla Bergson<sup>38</sup> de cómo el “automatismo instalado en la vida” es la paradoja que presenta lo cómico, siendo al igual que para Freud, lo racional y normativo lo que es objeto de contradicción.

Bergson también considera, por otro lado, lo cómico cercano al universo de la infancia.

---

<sup>34</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 212

<sup>35</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. p. 212.

<sup>36</sup> BRETÓN, André: *Antología del humor negro*. Anagrama, Barcelona, (1991)

<sup>37</sup> BERGSON, Henri (1899): *La Risa*. Ediciones Sarpe, Madrid (1984)

<sup>38</sup> BERGSON, Henri (1899): op. cit. p. 48

Así habla Bergson<sup>39</sup> de la comedia como de “un juego que imita a la vida”. Esto se refleja, en su opinión, en una serie de argumentos usuales. Por ejemplo, señala<sup>40</sup>, en la presentación de dos sentimientos “irreductibles y rígidos” que muestran al personaje como una especie de marioneta o “juguete en manos de alguien”<sup>41</sup>. Otro argumento similar al juego que destaca Bergson<sup>42</sup> es el efecto propagado de “bola de nieve: [...] una causa, insignificante en su origen que llega a alcanzar un constante progreso”<sup>43</sup>. Dice, no obstante, Bergson<sup>44</sup>:

“La desproporción entre causa y efecto, preséntese en un sentido u otro, nunca es la fuente directa de risa. Lo que nos hace reír es algo que puede manifestarse en ciertos casos por medio de esta desproporción, es decir, el singular artificio mecánico que se transparenta a través de la serie de efectos causas”.

Las técnicas de la comedia buscan para Bergson<sup>45</sup> “obtener la mecanización de la vida”. “Repetición, inversión, o interferencias de series” son, señala<sup>46</sup>, sus procedimientos principales. La uniformidad o simple “repetición”<sup>47</sup> de escenas es el primero de estos mecanismos; así lo vemos en la transposición, un ejemplo de la cual, señala Bergson<sup>48</sup>, serían las escenas en las que se “hace repetir a los criados, en lenguaje menos elevado, una escena ya representada por su señores”. “La inversión”, dice Bergson<sup>49</sup>, la vemos, por ejemplo, en “la historia del perseguidor víctima de su persecución, del embaucador embaucado”. La “interferencia de series” es un importante elemento de lo cómico respecto al cual, señala Bergson<sup>50</sup>: “Toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos”.

---

<sup>39</sup> BERGSON, Henri (1899): op. cit. p. 76

<sup>40</sup> BERGSON, Henri (1899): op. cit. p. 82

<sup>41</sup> BERGSON, Henri (1899): op. cit. p. 83

<sup>42</sup> BERGSON, Henri (1899): op. cit. p. 84

<sup>43</sup> BERGSON, Henri (1899): op. cit. p. 85

<sup>44</sup> BERGSON, Henri (1899): op. cit. p. 88

<sup>45</sup> BERGSON, Henri (1899): op. cit. p. 99

<sup>46</sup> BERGSON, Henri (1899): op. cit. p. 91

<sup>47</sup> BERGSON, Henri (1899): op. cit. p. 91

<sup>48</sup> BERGSON, Henri (1899): op. cit. p. 114

<sup>49</sup> BERGSON, Henri (1899): op. cit. p. 94

<sup>50</sup> BERGSON, Henri (1899): op. cit. p. 96

Existen diferencias significativas entre la comedia y el drama en lo que se refiere a la representación de los personajes: “Allí donde el prójimo deja de conmovernos comienza la comedia”, señala Bergson<sup>51</sup>. En la comedia los personajes pierden su individualidad y se convierten en tipos<sup>52</sup>. El personaje cómico es un personaje movido por hilos, “un fantoche”<sup>53</sup>, y lo cómico produce un efecto de “automatismo y rigidez”. Para Bergson lo material representa pesadez, ausencia de vitalidad, y, por ello mientras el “poeta trágico procura evitar cuanto pudiera atraer nuestra atención sobre la materialidad de sus héroes”<sup>54</sup>, ocurre lo contrario en lo cómico.

### ***1.3 Mijail Bajtin: El universo popular de lo cómico***

Si queremos atender a las implicaciones culturales y antropológicas de los textos cómicos, podemos hacerlo a través de la obra de Mijail Bajtin<sup>55</sup> quien nos habla del universo cómico popular, en su estudio a propósito de Rabelais y el Carnaval en la Edad Media y el Renacimiento.

Señala Bajtin<sup>56</sup> la vinculación de importantes autores del Renacimiento, especialmente Rabelais, pero también Cervantes, a la cultura cómica popular. Además de las fiestas carnavalescas destaca la literatura paródica, por ejemplo, las parodias de epopeyas medievales que ponen en escena “animales, bufones, tramposos, tontos, [...] dobles cómicos de los héroes épicos”<sup>57</sup>. El universo cómico es para Bajtin<sup>58</sup> de “carácter concreto y sensible”. Indica<sup>59</sup>: “El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto”. Tenemos un ejemplo en *El Quijote* que está inspirado en esta tradición en la que se dan “numerosas

---

<sup>51</sup> BERGSON, Henri (1899): op. cit. p. 124

<sup>52</sup> BERGSON, Henri (1899): op. cit. pp. 135 y 146-147

<sup>53</sup> BERGSON, Henri (1899): op. cit. pp. 82-83 y 170

<sup>54</sup> BERGSON, Henri (1899): op. cit. pp. 62-63

<sup>55</sup> BAJTIN, Mijail (1965): *La Cultura popular en la Edad Media. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, Madrid (1987)

<sup>56</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. pp. 9-10

<sup>57</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 20

<sup>58</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 12

<sup>59</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 24

degradaciones de la ideología y el ceremonial caballeresco”<sup>60</sup>. “Degradación de lo sublime” en el sentido de lo “alto y lo bajo”. Dice Bajtin<sup>61</sup>: “Lo “alto” es el cielo; lo “bajo” es la tierra, la tierra es el principio de absorción (tumba, vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno)”. Es símbolo, dice<sup>62</sup>, de lo “inferior carnal productivo”. La imagen grotesca representa “el proceso de cambio y metamorfosis”<sup>63</sup>. Se trata de “imágenes ambivalentes y contradictorias”<sup>64</sup>. El cuerpo grotesco es un cuerpo, a veces monstruoso, que “traspasa sus propios límites”<sup>65</sup>, es incompleto. Señala Bajtin<sup>66</sup>: “La individualidad está en proceso de disolución [...] Es un cuerpo cósmico y representa el conjunto del mundo material y corporal”.

Lo cómico medieval no sólo degrada sino que también regenera. Los disfraces en las degradaciones e imitaciones burlescas son, señala Bajtin<sup>67</sup>, “renovación de las ropas y personalidad social”, y poseen una “lógica topográfica”, de acorde a la simbolización que hemos indicado de lo “alto” y lo “bajo”.

“Era la misma lógica topográfica que presidía la idea de ponerse la ropa al revés, calcetines en la cabeza, la elección de reyes y papas de la risa: había que invertir el orden de lo alto y lo bajo, arrojar lo elevado y antiguo y lo perfecto y terminado al infierno de lo “inferior” material y corporal, donde moría y volvía a nacer”<sup>68</sup>

La risa en la Edad Media y Renacimiento es profundamente transgresora: “todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal”<sup>69</sup>. Indica Bajtin<sup>70</sup>, “Rabelais utiliza constantemente el procedimiento folklórico tradicional de “la

---

<sup>60</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 25

<sup>61</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 25

<sup>62</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 26

<sup>63</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 28

<sup>64</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 29

<sup>65</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 30

<sup>66</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 30

<sup>67</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 78

<sup>68</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 78

<sup>69</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 334

<sup>70</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 364

jerarquía invertida”, del “mundo al revés”, la “negación positiva””. Respecto al objeto denigrado, característico del universo cómico, nos dice<sup>71</sup>:



*Combate entre Don Carnaval y Doña Cuaresma*, Pieter Brueghel (1559)<sup>72</sup>

“La negación modifica la imagen del objeto denigrado, cambia ante todo su situación en el espacio (tanto la del objeto entero como sus partes) lo transporta por entero a los infiernos, coloca lo bajo en el lugar de lo alto, o la parte trasera en el lugar de la delantera, deforma las proporciones espaciales del objeto, exagerando uno sólo de sus elementos en detrimento de otros, etc. [...] se convierte en alguna medida, en el revés del nuevo objeto que llega a ocupar su lugar.”

---

<sup>71</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 370

<sup>72</sup> fuente: Wikimedia Common



*One Week* (1920), Buster Keaton

#### ***1.4 Significación y retórica en el texto e imagen cómica***

Desde la perspectiva de la semiótica accederemos al estudio de las formas cómicas como estructuras significativas, características de cierto tipo de discursos, y abordaremos el tema desde una metodología de estudio más abstracta y lógica. El discurso, señala Greimas<sup>73</sup>, es un “lugar de encuentro del significante y del significado”, pero también de “distorsiones de significación”. El lexema (palabra), no tiene un significado único sino relativo al contexto. Posee, señala<sup>74</sup>, un contenido positivo, especie de “mínimo sémico” invariante, que puede ser llamado núcleo sémico. Las variaciones de sentido “no pueden provenir más que del contexto”, dice Greimas<sup>75</sup>, son “variables sémicas o semas contextuales”. Señala<sup>76</sup>: “una secuencia contextual dada, aunque comporte dos figuras sémicas no comprende más que un sólo sema contextual”. Por oposición a los semas nucleares denomina Greimas<sup>77</sup> clasemas a los semas contextuales. El semema, señala Greimas<sup>78</sup>, unidad

---

<sup>73</sup> GREIMAS, A. J.: op. cit. p. 63

<sup>74</sup> GREIMAS, A. J.: op. cit. p. 67

<sup>75</sup> GREIMAS, A. J.: op. cit. p. 67

<sup>76</sup> GREIMAS, A. J.: op. cit. p. 80

<sup>77</sup> GREIMAS, A. J.: op. cit. p. 67

<sup>78</sup> GREIMAS, A. J.: op. cit. pp. 76-81

de significación en el discurso, podría describirse por tanto mediante la siguiente fórmula: “Sq = (N1+N2) Cs”<sup>79</sup>. Así, concluye Greimas<sup>80</sup>:

“A partir de este momento, estamos en condiciones de decir que un mensaje o una secuencia cualesquiera del discurso no pueden considerarse como isótopos más que si poseen uno o varios clasemas en común. Lo que es más: rebasando el cuadro estrecho del mensaje, trataremos de mostrar, gracias a este concepto de isotopía, cómo los textos enteros se hallan situados a niveles semánticos homogéneos...”

En el chiste encontramos, no obstante, una clara ambivalencia semántica. Señala Greimas<sup>81</sup> como asistimos a un pequeño relato con dos partes: presentación y diálogo.

“La presentación [...] es un breve relato, que establece una plano de significación homogéneo, una primera isotopía. El diálogo es el procedimiento que dramatiza la historia y rompe su unidad, al oponer bruscamente a la primera una segunda isotopía” [...]

“El placer que deriva de la “gracia” reside en el descubrimiento de dos isotopías diferentes en el interior de un relato al que se supone homogéneo. [...] la elección de actantes que participan en estas comedias en miniatura, constituye un procedimiento complementario que subraya la heterogeneidad de las isotopías que se confrontan, [...] adultos vs. niños, mayorías vs. minorías, normales vs. locos, humanos vs. animales, o cosas”<sup>82</sup>

El Groupe  $\mu$ <sup>83</sup> define la significación visual como “interacción entre un mundo amorfo y un modelo estructurante”. El repertorio de formas visuales u objetos, señalan<sup>84</sup>, está “en

---

<sup>79</sup> GREIMAS, A. J.: op. cit. p. 80

<sup>80</sup> GREIMAS, A. J.: op. cit. p. 81

<sup>81</sup> GREIMAS, A. J.: op. cit. pp. 107-109

<sup>82</sup> GREIMAS, A.J.: op. cit. p. 108

<sup>83</sup> GRUPO  $\mu$ : *Tratado del signo visual, para una retórica de la imagen*. Cátedra, Signo e Imagen, Madrid



estado permanente de reconstitución, a medida que le son confrontados objetos nuevos o configuraciones nuevas de objetos.”

“Lo que llamaremos a partir de ahora el tipo semiótico puede tanto ser un color (el /azul/, el /verde botella/) una textura (el /liso/, el /granulado/) como una forma (/vertical/, /alargada/) o un icono (/cabeza/, /gato/) [...] El repertorio es, pues, el resultado de un proceso de discretización del continuum de la percepción, discretización que conduce a formas (en el sentido hjelmsleviano) que designaremos de aquí en adelante con el nombre de tipo.”<sup>85</sup>

El Groupe  $\mu$  indica la importancia de las estructuras textuales en la construcción del significado de la imagen, y subraya<sup>86</sup> como “cada unidad o parte de unidad sólo tiene valor a causa de su posición en un enunciado”. Señalan<sup>87</sup>:

“Una unidad visual, icónica o plástica es reconocible:

- 1) por sus caracteres globales, es decir, por su contorno, su coloración media, su textura;
- 2) por las relaciones posicionales que tiene con las unidades del mismo nivel;
- 3) por sus relaciones posicionales con la unidad que la engloba;
- 4) por sus relaciones con las unidades en las cuales se descompone (y que, por lo tanto, engloba);
- 5) por las unidades que la han precedido en el tiempo y/o en la misma porción de espacio.”

---

(1993) p. 77

<sup>84</sup> GROUPE  $\mu$ : op. cit. p. 80

<sup>85</sup> GROUPE  $\mu$ : op cit., pp. 81-82

<sup>86</sup> GROUPE  $\mu$ : op cit., p. 93

<sup>87</sup> GROUPE  $\mu$ : op cit., p. 94

En la significación visual “una unidad dada puede ser identificada por lo que es y por lo que no es”<sup>88</sup>; y los enunciados retóricos serán definidos como aquellos que “asocian varios significados a un mismo significante”<sup>89</sup>.

“Un “ojo” puede ser identificado porque tiene la forma de un ojo (determinante intrínseco que provee una propiedad global) o porque está situado en el lugar del ojo de la unidad cara.”<sup>90</sup>

Es necesaria la percepción de cierta ley que la figura retórica subvierte. Así en la retórica del signo plástico es “necesario que un dispositivo plástico cualquiera haya introducido una regularidad, una regla”<sup>91</sup>. Lo que permitirá detectar una desviación y volver a interpretar el sentido del texto.



*Retrato de Mae West que puede utilizarse como apartamento surrealista, Salvador Dalí*<sup>92</sup>

Las dos formas de la retórica icónica son, para el Groupe  $\mu$ , la “retórica del tipo”<sup>93</sup>, y la “retórica de la transformación”<sup>94</sup>. Si la retórica es definido “como la ciencia de los enun-

<sup>88</sup> GROUPE  $\mu$ : op. cit. p. 93

<sup>89</sup> GROUPE  $\mu$ : op cit., p. 94

<sup>90</sup> GROUPE  $\mu$ : op cit., p. 93

<sup>91</sup> GROUPE  $\mu$ : op. cit. p. 239

<sup>92</sup> <http://lab.rtve.es/revelando-a-dali/cuadro/retrato-mae-west>

<sup>93</sup> GROUPE  $\mu$ : op. cit. pp. 265-276

<sup>94</sup> GROUPE  $\mu$ : op. cit. pp. 277-280

ciados alotópicos o desviantes”<sup>95</sup>, en lo que se refiere al tipo icónico “será retórica toda manifestación referible a un tipo, pero no conforme a él”<sup>96</sup>. La representación en la imagen puede entenderse como estilización de la realidad perceptiva, lo que el Groupe  $\mu$  denomina transformaciones. Si la “ley de la isotopía” consiste en la aplicación “uniforme de las transformaciones a todos los significantes de un mismo mensaje icónico”, señalan, habrá “retórica transformativa en el caso de una violación de la homogeneidad de las transformaciones”<sup>97</sup>, como en la caricatura en la cual las relaciones de escala de un elemento representado difieren de los de la totalidad del objeto, al exagerarlo este elemento.

Desde este punto de vista el gag visual o imagen cómica puede definirse como una estructura de significación retórica.

Un gag de Chaplin en *A Dog's life* (1918) de la *First National* puede ilustrar la presencia de este tipo de estructura retórica en lo cómico, referida en este caso a la “retórica del tipo”.

Comienza el film mostrando a Charlot quien duerme (de día) en un solar abandonado. Un cartel nos presenta al segundo personaje de la película, que también duerme como Charlot, incluso en la misma postura, mediante una ironía: "un perro vagabundo de pura raza". El mismo Charlot es un vagabundo, pero a la vez "bien vestido" y con traje "prestado" de etiqueta. Ambas figuras desde el principio del film se identifican y a lo largo de él se nos presentan sus “vidas paralelas”.

Respecto al tema que ahora nos atañe, las estructuras retóricas en el texto cómico, en donde mejor se manifiesta esta doble isotopía característica de las estructuras retóricas cómicas, (condensación según Freud) es en el gag que vamos a analizar especie de disfraz o metamorfosis del personaje.

---

<sup>95</sup> GROUPE  $\mu$ : op. cit. p. 263

<sup>96</sup> GROUPE  $\mu$ : op. cit. p. 265

<sup>97</sup> GROUPE  $\mu$ : op. cit. p. 266



Charlot y su perro han sido expulsados de una taberna ya que está prohibida la entrada a los perros, pero vuelven a ella escondiendo Charlot su perro en sus grandes pantalones. Esta primera imagen es mostrada al espectador, pero, evidentemente, se oculta a los personajes que se encuentran en el interior de la taberna.





En los planos siguientes lo vemos junto a su perro camuflado; en una graciosa y única figura están representados Charlot y su perro, el hombre y el animal. Se desarrolla a partir de aquí una divertida secuencia cómica que comienza con una serie de gags derivados de la confusión que genera esta imagen.

En su definición del chiste, como ya hemos mencionado, habla Greimas<sup>98</sup> de isotopías que se confrontan en un breve relato. Observamos el paralelismo visual de esta estructura en este gag. Se confrontan y confunden dos tipos icónicos: lo animal vs lo humano. Charlot ha escondido a su perro en sus grandes pantalones, pero se muestra como una mezcla de hombre y animal con un rasgo distintivo de este último, la cola.

---

<sup>98</sup> GREIMAS, AJ: op. cit. pp. 107-108

## 2 GÉNEROS DEL HUMOR: CÓMICO Y COMEDIA

### 2.1 Definiciones de géneros del discurso

Desde Aristóteles<sup>99</sup> se han producido intentos de establecer clasificaciones y tipologías de discursos. Aristóteles estudia los diferentes textos de ficción como mimesis o imitación de hechos reales. Pero son diversos los criterios que a lo largo de la historia han servido para la clasificación de los tipos de textos.

Las clasificaciones genéricas dependen de los cánones literarios vigentes, según señala Alastair Fowler<sup>100</sup>. Así ocurre en la teoría neoclásica en la cual se establecen categorías de carácter normativo, herederas de las teorías clásicas de Aristóteles, como por ejemplo, señala Fowler<sup>101</sup>, la lista de géneros establecida por Edward Phillips (1675): “épica, dramática, lírica, elegíaca, epenética, bucólica, epigrama”, donde los géneros son ordenados de acuerdo, primero, a los modos de enunciación y, a continuación, a su “importancia”. “Cada época parece contar con un repertorio reducido de géneros”<sup>102</sup>, indica Fowler.

Schaeffer<sup>103</sup> define el género como “una configuración histórica concreta y única”. Consiste en la presencia en un grupo de textos de similitudes en diferentes niveles textuales. En contraposición al concepto clásico de género como abstracción habla de la “genericidad”<sup>104</sup> como un proceso dinámico.

---

<sup>99</sup> ARISTÓTELES/HORACIO: *Artes poéticas*, Edición bilingüe de Aníbal González, Taurus, Madrid (1987)

<sup>100</sup> FOWLER, Alastair: “Género y canon literario” pp. 95-128, en VVAA: *Teoría de los géneros literarios*. Ed. Arco, Madrid (1988) p. 97 y 100-101

<sup>101</sup> FOWLER, Alastair: op. cit, pp. 105-106

<sup>102</sup> FOWLER, Alastair: op. cit. p. 116

<sup>103</sup> SCHAEFFER, Jean Marie: “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica” pp. 155- 179 en VVAA: *Teoría de los géneros literarios*, op. cit. p. 179.

<sup>104</sup> SCHAEFFER, Jean Marie: op. cit. p. 172

## 2.2 Breve historia del teatro y la Comedia

### 2.2.1 Orígenes del teatro y de la Comedia

El origen de la comedia<sup>105</sup> lo encontramos en Grecia, en la Vieja Comedia de Aristófanes, en el Siglo V A.C.. “Los dramaturgos cómicos de la Atenas del siglo V A.C.”, señala Ralph M. Rosen<sup>106</sup>, “crearon un género que recogió diversas tradiciones literarias anteriores”<sup>107</sup>, como el yambo o “poema de insultos”. Las peleas, los enfados, los insultos, constituyen por tanto uno de los motivos cómicos más antiguos. Son justificados, señala Rosen<sup>108</sup>, como crítica social: “*ritual scapegoat chosen by the citizens to purify the city*”. William Paul<sup>109</sup> resalta la presencia de elementos grotescos y degradantes en el *slapstick*, a semejanza de la obras de Aristófanes. La degradación, la identificación del personaje satirizado con animales, se refleja, como nos dice William Paul<sup>110</sup>, en la elección de los títulos de las obras de Aristófanes: *La Ranas*, *Las Avispas*, *Los Pájaros*; y, podemos resaltar como uno de los más bellos films de Chaplin, al que ya hemos hecho referencia, se titula *Vida de Perro*, 1918. Las obras de Aristófanes se caracterizan por su “animalidad”, señala William Paul<sup>111</sup>, su lenguaje “sexual obsceno y bromas escatológicas” y opina que la obra de Chaplin presenta también estos elementos vulgares.

La imagen grotesca es un elemento esencial, por tanto, de lo cómico. Bajtin<sup>112</sup> nos señala el origen del término “grotesco”:

“A fines del S. XV, a raíz de excavaciones efectuadas en Roma en los subterráneos de las Termas de Tito, se descubrió un tipo de pintura ornamental desconocida hasta entonces a la que se le denominó “grottesca”, un derivado

---

<sup>105</sup> SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Victoria: “Farsa y parodia en los films de Charles Chaplin” en Trama y Fondo, n.19, segundo semestre 2005, pp 99-105.

<sup>106</sup> ROSEN, Ralph M.: *Old Comedy and the Iambographic Tradition*. Scholars Press, Atlanta, Georgia (1988)

<sup>107</sup> ROSEN, Ralph M.: op. cit. p. 1

<sup>108</sup> ROSEN, Ralph M.: op. cit. p. 21

<sup>109</sup> PAUL, William: “Charles Chaplin and the Annals of Analitv”, pp 109-129 en VVAA: *Comedy/Cinema/Theory*, University of California Press (1991), pp. 114-115

<sup>110</sup> PAUL, William: op. cit. p.114

<sup>111</sup> PAUL, William: op. cit. p.114

<sup>112</sup> BAJTIN, Mijail (1965): op.cit. p. 35

del sustantivo italiano “grotta”, (gruta). [...] El descubrimiento sorprendió a la opinión contemporánea por el juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y se transformaban entre sí.”

La Vieja Comedia en la Grecia clásica se representaba, así como la Tragedia, en los festivales primaverales que se celebraban en honor a Dionisios. Según describe Víctor Castellani<sup>113</sup> el ritual dionisiaco consistía en “representaciones colectivas con animales y otras personificaciones mediante máscaras y disfraces, con canciones y danzas, marcadas por el humor ritual, en honor y bajo la influencia del dios de la fertilidad Dionisio.”

Algunos autores plantean, por otro lado, la hipótesis de la existencia de una dialéctica particular en la historia teatral entre las formas dramáticas de la comedia, que se relacionarían con cierta racionalidad, y el elemento cómico irracional. Así, según Gregory Dobrov<sup>114</sup>, en la obra cómica de Aristófanes predomina el elemento dionisiaco frente al logos o mitos y será por ello, indica<sup>115</sup>, un texto “inestable” que evolucionaría hacia la Media y Nueva Comedia griega, origen de la comedia renacentista y barroca que fue transmitida al Renacimiento a través de la obra de autores romanos como Plauto y, sobre todo, Terencio (siglo II A.C.).

### **2.2.2 La comedia en la Edad Media**

La muestra más antigua del teatro castellano es el “Auto de los Reyes Magos, quizá del siglo XII”, señalan Oliva y Torres Monreal<sup>116</sup>.

Las representaciones “mitad religiosas, mitad profanas” en la Edad Media, según señalan César Oliva y Francisco Torres Monreal<sup>117</sup>, utilizaban efectos espectaculares y sorpren-

---

<sup>113</sup> CASTELLANI, Víctor: “Plautus versus komoidia: Popular farce at Rome” VVAA: *Farce*, Cambridge University Press (1988), p. 53

<sup>114</sup> DOBROV, Gregory: “The dawn of farce: Aristophanes”, VVAA: *Farce*, op. cit., pp. 28 y 29

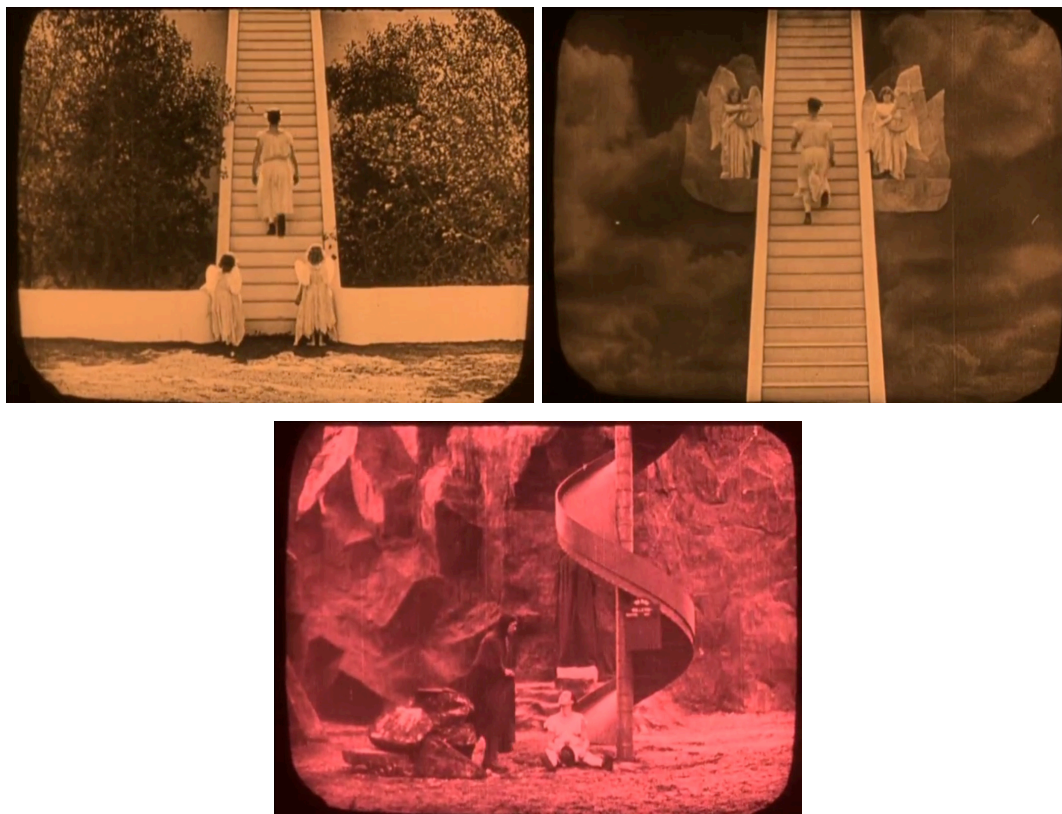
<sup>115</sup> DOBROV, Gregory: op. cit. p. 15

<sup>116</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Ediciones Cátedra, Madrid, (2003) p. 79

<sup>117</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op. cit. pp. 80-81



dentés que se lograban con diferentes “artilugios” y permitían, “un nivel de representación vertical”.



*The Haunted House* 1921, Buster Keaton

Pero además de los ritos religiosos había también lugar en la iglesia de la Edad Media para representaciones relacionadas con la cultura cómica popular. Así mencionan César Oliva y Francisco Torres Monreal<sup>118</sup> : “los juegos de escarnio, formados por frases de doble sentido, sermones grotescos, canciones lascivas, diálogos bufos, etc”.

Oliva y Torres Monreal señalan por otra parte, al igual que Bajtin, la importancia de los elementos festivos y cómicos en las celebraciones religiosas:

---

<sup>118</sup> OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco: op. cit. p. 80

“... nadie podía impedir el regocijo de los niños y clérigos de órdenes menores cuando, en las celebraciones de los *milagros*, invadían las fiestas festejos y mascaradas; las de San Nicolás, la fiesta de los locos, el abad *Magouvert*, el *Lord of Misrule* de los ingleses o el Papa de los locos, que presidían las saturnales, a pesar de las prohibiciones de la jerarquía eclesiástica”.<sup>119</sup>

“El teatro profano se concretó en subgéneros dramáticos”, según señalan estos autores<sup>120</sup>; entre ellos resaltan<sup>121</sup> la *farsa* en Francia, los *pasos* y *entremeses* españoles. Las farsas, señalan, presentan los defectos de los personajes de forma grotesca y caricaturesca, y los personajes constituían una serie de tipos.

“Sus personajes tópicos suelen ser: el *marido* ingenuo, enemigo por destino de la *mujer*, tonta o caprichosa; la *suegra*, que tomará partido por el ganador; la *nuera*, que representa el personaje ingenuo del género; el *magister* pedante, el gentilhomme, el ama, el aldeano rudo y sin modales ...”<sup>122</sup>.

### 2.2.3 La comedia en el Renacimiento

A finales del siglo XV hubo una recuperación de la comedia antigua a través de la obra del dramaturgo Terencio, según indica Marvin J. Herrick<sup>123</sup>; y además la retórica, con su normatividad, fue de gran influencia en la teoría latina y renacentista. El término *dispositio*<sup>124</sup>, es un ejemplo de esta influencia. “*Dispositio, ordo* y *oeconomia*, son términos”, señala Herrick<sup>125</sup>, “casi sinónimos, que significan, esencialmente, la disposición ordenada de las diversas partes del discurso”. Según señala Herrick<sup>126</sup>, Quintiliano compara la “*disposi-*

---

<sup>119</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op.cit. p. 84

<sup>120</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op.cit. p. 85

<sup>121</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op.cit. p. 86

<sup>122</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op.cit. p. 86

<sup>123</sup> HERRICK, Marvin J.: *Comic Theory in the Sixteenth Century*. Ed. University of Illinois Press, Urbana (1964)

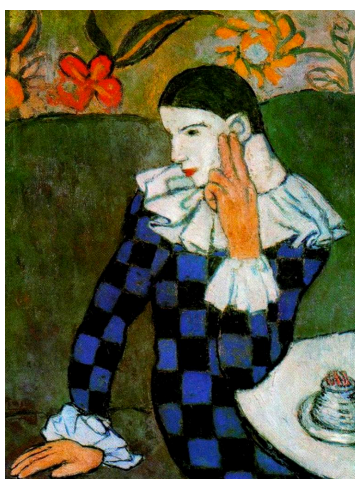
<sup>124</sup> HERRICK, Marvin J.: op.cit. pp. 94-97.

<sup>125</sup> HERRICK, Marvin J.: op.cit. pp. 94-95

<sup>126</sup> HERRICK, Marvin J.: op.cit. p. 97

tio”, buena disposición ordenada del discurso, “con la armonía del cuerpo humano bien constituido”.

Sin embargo, pese a esta normatividad teórica, en la práctica, la comedia italiana, según señalan Oliva y Torres Monreal<sup>127</sup>, fue preferida por su carácter popular a la tragedia. En la comedia latina en el Renacimiento, aunque se respetan “las unidades clásicas de lugar y tiempo [...], la unidad de acción se complica con ingredientes inesperados”<sup>128</sup>. La comedia, según señalan Oliva y Torres Monreal<sup>129</sup>, “se apoyaba cada vez más en el movimiento, la burla y la improvisación”. El carácter de improvisación de la *Commedia dell’Arte*, se veía en los *lazzi* escenas breves en tono humorístico que “contenían todo tipo de recursos propios del actor: el canto, la acrobacia o la expresión corporal”<sup>130</sup>.



*Arlequín acodado*, Picasso (1917)

Aunque encontramos los antecedentes más directos del burlesco cinematográfico en la farsa y los espectáculos cómicos populares como la *Comedia Dell’Arte*, no hay que olvidar

---

<sup>127</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op.cit. pp. 113-114

<sup>128</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op. cit. p. 114

<sup>129</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op.cit. p. 117

<sup>130</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op.cit. p. 119

la presencia de lo cómico en la novela Renacentista y Barroca, cómo señala Bajtin<sup>131</sup> en Rabelais y en Cervantes.

#### 2.2.4 Comedia Manierista y Barroca

El teatro se desarrolló, como sabemos, con gran esplendor a finales de este periodo Renacentista y el Barroco, en el teatro isabelino y del Siglo de Oro español. Señalan Oliva y Torres Monreal<sup>132</sup> como en las comedias de Shakespeare “sorprende la variedad de registros que nos descubre su análisis, las combinaciones de tipo estructural que encontramos en sus diferentes títulos, la agilidad de diálogos”.

Con respecto al Siglo de Oro español Floriana Tarantino Hogan<sup>133</sup> señala cómo Lope de Vega estableció nuevas reglas dramáticas y rompió las unidades clásicas de tiempo y lugar. La noción de desenmascaramiento, de “desengaño”, señala Wardropper<sup>134</sup>, la idea de un mundo “que necesita que se inviertan sus valores” es reiterativa en el Barroco español. Wardropper<sup>135</sup> señala como en el Barroco el autor “renuncia al justo medio de Aristóteles ha abandonado la medida, la propiedad y la verosimilitud”.

Apuntemos un rasgo característico de las comedias más populares, la simplificación y parodia de los textos de la *Comedia*, entendida en este caso como obra teatral de cualquiera de los dos géneros cómico o dramático. Así, señala Nancy L. D’Antuono<sup>136</sup>, en el siglo XVII y XVIII en la *Comedia Dell’Arte* en Italia se producen adaptaciones de la obra de Calderón al género de la farsa.

---

<sup>131</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. pp. 106-109

<sup>132</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op.cit. pp. 147

<sup>133</sup> TARANTINO HOGAN, Floriana: “A Brief History of the Spanish Drama of the Golden Age” pp. 71-119 en *The Spanish Comedia and the English Comedy of Intrigue with Special Reference to Aphra Ben*. Library of Congress, (1995)

<sup>134</sup> WARDROPPER, Bruce W.: “Preliminar: Temas y Problemas del Barroco Español” pp. 5-48 en VVAA: *Historia y crítica de la literatura española III, Siglos de Oro: Barroco*. Director Francisco Rico, Ed. Crítica, Barcelona (1983) p. 9

<sup>135</sup> WARDROPPER, Bruce W.: op. cit. p. 15

<sup>136</sup> D’ANTUONO, Nancy L.: “Calderón a la italiana: El hijo del sol, Faetón en la corte Virreinal de Nápoles en 1685” en *El texto puesto en escena. Estudios sobre la Comedia del Siglo de Oro*. En honor a Everett W. Hesse. Támesis, London (2000) pp. 22 y 23.

### 2.2.5 *El teatro clásico francés*

En la corte de Luis XIV se representaron fastuosos espectáculos, señalan Oliva y Torres Monreal<sup>137</sup>, quienes hablan de la comedia-ballet.

“En su inicio, final y entreactos, este tipo de comedia dejaba paso a números de mimo, baile y canto, innecesarios desde el punto de vista del argumento.”

El comediógrafo francés más célebre fue Molière. La compañía de Molière “se instaló en París en 1658, ocupando, dos años más tarde, el Palacio Real”, señalan Oliva y Torres Monreal<sup>138</sup>. La principal característica de la comedia de Molière es, según estos autores<sup>139</sup>, “la maestría en manejar la caricatura y en saber actualizar todos los recursos de la comedia antigua y de los modelos más recientes”.

Pero es reseñable, indican Oliva y Torres Monreal<sup>140</sup>, la influencia en el arte francés del racionalismo:

“... la razón exigía el respeto a las reglas de tiempo, lugar y acción. Pero, yendo más allá, los franceses añadieron dos nuevas reglas: la del decoro (nada en el teatro debe ir contra el buen gusto) y la de la verosimilitud (o semejanza con lo verdadero: lo que se nos muestra en escena debe ser posible en la realidad).”

Por influencia, seguramente, de este racionalismo, “en 1548 el Parlamento de París

---

<sup>137</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op.cit. p. 202

<sup>138</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op.cit. p. 206

<sup>139</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op.cit. p. 214

<sup>140</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op.cit. pp. 202-203

prohibió la representación de los Misterios”<sup>141</sup>. Así señalan<sup>142</sup>:

“Los protestantes no veían con buenos ojos que la Biblia provocase la risa en el teatro, los católicos, por el contrario, estaban de acuerdo con estas representaciones, pues pensaban que con ellas se mantenía el interés por los textos sagrados”.

Jesús González Requena indica<sup>143</sup> lo siguiente respecto a este racionalismo, característico de la ética protestante:

“Austeridad extrema de la palabra racionalizada y, en esa misma medida, desacralizada; y por ello, en todo separada de las imágenes: pues las imágenes lo son, antes que nada, de los cuerpos, y en ellas éstos se manifiestan como los umbrales del goce. Es decir: como los umbrales de lo sagrado.”<sup>144</sup>

### **2.2.6 La Ilustración y el Neoclásicismo (S. XVIII)**

La concepción grotesca del cuerpo estaría para Bajtin<sup>145</sup> “en contradicción formal con los cánones literarios y plásticos de la Antigüedad “clásica””. En la Ilustración, con sus ideales de racionalismo, lo cómico popular se aleja de la literatura institucional, sobreviviendo, no obstante, señala Bajtin<sup>146</sup>, en el circo y otras formas espectaculares y teatrales de la cultura popular. Según señala Jesús González Requena<sup>147</sup>, los Ilustrados pensaban que “el mundo es en sí mismo razonable”. Se empezó a partir de entonces, indica<sup>148</sup>, a creer únicamente “en la razón, en la ciencia, en la objetividad”. Y de este modo se intentó cons-

---

<sup>141</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op.cit. p. 203

<sup>142</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op.cit. p. 203

<sup>143</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*. Ed. Akal, Madrid (2002)

<sup>144</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2002): op. cit. p. 57

<sup>145</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 32

<sup>146</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 29

<sup>147</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “Dios” pp. 31-54 Trama & Fondo, Revista de cultura nº19 Deconstrucción/Reconstrucción, Segundo semestre 2005. p. 38.

<sup>148</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: op. cit. p. 39

truir una “civilización desprovista de mitos”, señala González Requena<sup>149</sup>. Se pensaba : “si suprimimos los mitos, habremos suprimido lo irracional”<sup>150</sup>. Esta concepción ideológica tuvo sus consecuencias políticas y culturales. Oliva y Torres Monreal<sup>151</sup> señalan como en España Nicolás Fernández Moratín censura los Autos Sacramentales, y la política interviene en “la orientación teatral del país”. Así se produce su prohibición:

“Si los autos eran mezcla de asuntos religiosos y profanos – los cuales inundaban intermedios, principios y finales de las funciones – también las enseñanzas que ofrecían aparecían mezcladas, cosa que se oponía cada vez con mayor intensidad a lo que postulaba la Iglesia.”<sup>152</sup>

### 2.2.7 Romanticismo

A finales del siglo XVIII se produce una reacción cultural a este racionalismo, y, según señalan Oliva y Torres Monreal<sup>153</sup>, asistimos al nacimiento del Romanticismo en Alemania con el movimiento *Sturm und Drang*, obra de Friedrich M. Klinger de 1776, manifiesto “lema del resurgir dramático alemán”. El teatro en Francia también cuestiona su tradición, “sus rígidas unidades, su decoro, su buen gusto, su verosimilitud...”, señalan Oliva y Torres Monreal<sup>154</sup>.

Víctor Hugo<sup>155</sup> resalta la tensión, los conflictos del drama, en el “Prefacio” a su obra *Cromwell* (1827). “El cristianismo”, nos dice<sup>156</sup>, “lleva la poesía a la realidad”, a la verdad, así como “hizo aparecer la melancolía”<sup>157</sup>. Subraya Víctor Hugo<sup>158</sup> la dualidad del drama:

---

<sup>149</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: op. cit. p. 39

<sup>150</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: op. cit. p. 39

<sup>151</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op. cit. p. 227

<sup>152</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op. cit. p. 231

<sup>153</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op. cit. p. 238

<sup>154</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op. cit. p. 241

<sup>155</sup> HUGO, Víctor: “Préface” pp. 11-57 en *Cromwell*, Cercle du Bibliophile (1963)

<sup>156</sup> HUGO, Víctor: op. cit. p. 19

<sup>157</sup> HUGO, Víctor: op. cit. p. 18

<sup>158</sup> HUGO, Víctor: op. cit. p. 19

“lo feo existe al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo agraciado, lo grotesco es el revés de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz.” En otros términos, indica, “conviene el cuerpo con el alma, la bestia y el espíritu”. Para Víctor Hugo<sup>159</sup> lo grotesco tiene en el arte contemporáneo “un papel inmenso”, mientras que en la antigüedad predominaba la épica. “De una parte”, nos dice, “ha creado lo deforme y lo horrible; de otra lo cómico y lo bufonesco”.

Vemos una reivindicación romántica de lo grotesco, pero se trata para Bajtin<sup>160</sup>, de un “grotesco subjetivo”, individualizado, que pierde el carácter universal y social que caracterizó a lo cómico popular en la Edad Media y el Renacimiento. Lo grotesco en el Romanticismo se convierte en una visión amenazadora, distorsionada de la realidad que nos anticipa, por ejemplo, el universo del arte expresionista del siglo XX.

Jesús González Requena señala<sup>161</sup> como con el Romanticismo, “se manifestaba abiertamente la quiebra del proyecto ilustrado de un arte clásico capaz de reconciliar la razón y pasión en una feliz armonía”. En el texto del relato fantástico y de terror romántico asistimos a la “quiebra del Principio de Realidad”, señala González Requena<sup>162</sup>: “la realidad como aquello del mundo que manejamos, que entendemos, que pensamos, que se somete a cierta lógica y que, por ello mismo, nos resulta inteligible.”

Así, señala González Requena<sup>163</sup>:

“Y mientras los discursos de la objetividad (en tanto discursos de la desubjetivación) imponían su presencia en la configuración del nuevo orden social, la subjetividad, excluida de ese campo, dislocada, desimbolizada, rebrotaba, en el campo del arte, como experiencia de lo siniestro”.

---

<sup>159</sup> HUGO, Víctor: op. cit. p. 21

<sup>160</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. pp. 39-44

<sup>161</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “Emergencia de lo siniestro” pp 51-75 en Trama & Fondo. Lectura y teoría del texto n°2. Abril 1997 p. 53

<sup>162</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: op. cit. p. 56

<sup>163</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: op. cit. p. 73



Asistimos a la puesta en escena, señala González Requena<sup>164</sup>, de un “Yo enunciador [...], lacerado, escindido, quebrado” cuya experiencia es cercana, si no partícipe, de la psicosis. Esta tendencia, según señala González Requena<sup>165</sup>, se extiende más allá del Romanticismo afectando a diversos géneros de finales del siglo XIX y XX, como el naturalismo que es “crónica siniestra de lo real”, nos dice<sup>166</sup> y a las vanguardias artísticas del S.XX.

### 2.2.8 Realismo

A mediados y finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX hemos asistido al desarrollo de dos tendencias culturales en principio, y aparentemente, contrapuestas, pero en las que algunos críticos encuentran lazos o conexiones. César Oliva y Francisco Torres Monreal<sup>167</sup> señalan, al menos, su contemporaneidad: 1857 es el año de la publicación de “*Madame Bovary*, de Gustave Flaubert”.

“El mismo año de *Madame Bovary* aparece otro libro que marcará gran parte del arte moderno hasta nuestros días: *Las flores del mal* de Baudelaire. En él se confirma la tendencia postromántica, se anuncia el simbolismo y se profetiza el surrealismo del siglo XX.”<sup>168</sup>

Para Cesar Oliva y Francisco Torre Monreal<sup>169</sup> “el teatro moderno nace con el realismo, del que el naturalismo es su acentuación”. Señalan como en nuestros días se sigue produciendo la puesta en escena de obras de “Ibsen, Chejov, O’Neill”, que aún nos parecen actuales.

---

<sup>164</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: op. cit. p. 73

<sup>165</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: op. cit. p. 73

<sup>166</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: op. cit. p. 74

<sup>167</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op. cit. pp. 288-289

<sup>168</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op. cit. p. 289

<sup>169</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op. cit. p. 287

Ortega en *Meditaciones del Quijote*<sup>170</sup> estudia la Novela (cuyo origen está en “El Quijote”) como género contemporáneo que identifica con el realismo y señala, en referencia a los movimientos literarios y los géneros: “Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre”<sup>171</sup>. La realidad, señala Ortega<sup>172</sup>, “es por sí misma antipoética”, pero “puede convertirse en sustancia poética [...] podemos tomarla oblicuamente como destrucción del mito”.

El Renacimiento, señala Ortega<sup>173</sup>:

“... supuso la superación integral de la antigua sensibilidad. [...] En el nuevo orden de cosas las aventuras son imposibles”. [...]

“La realidad de la aventura queda reducida a lo psicológico, a un humor del organismo tal vez. Es real en cuanto vapor de un cerebro. De modo que su realidad es, más bien, la de su contrario, la de lo material”

Pero en su opinión:

“El mito es siempre el punto de partida de toda la poesía, incluso la realista. Solo que en esta acompañamos al mito en su descenso, en su caída. El tema de la poesía realista es el desmoronamiento de una poesía”<sup>174</sup>.

Las cosas presentan para Ortega dos vertientes, la ideal y la material.

“Es una el “sentido” de las cosas, su significación, lo que son cuando se las interpreta. Es otra la “materialidad” de las cosas, su positiva sustancia, lo que las constituye antes y por encima de toda interpretación<sup>175</sup>  
[...]

---

<sup>170</sup> ORTEGA Y GASSET, José (1914): *Meditaciones del Quijote*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, (2005)

<sup>171</sup> ORTEGA Y GASSET, José: op. cit. p. 79

<sup>172</sup> ORTEGA Y GASSET, José: op. cit. pp. 97-98

<sup>173</sup> ORTEGA Y GASSET, José: op. cit. p. 99

<sup>174</sup> ORTEGA Y GASSET, José: op. cit. p. 103

<sup>175</sup> ORTEGA Y GASSET, José: op. cit. p. 101

Si la “idea” triunfa, la “materialidad” queda suplantada y vivimos alucinados. Si la materialidad se impone, y, penetrando el valor de la idea, reabsorbe esta, vivimos desilusionados”<sup>176</sup>

Respecto a la relación de lo cómico con el realismo señala<sup>177</sup> :

“El siglo XIX - siglo burgués democrático y positivista - se ha inclinado con exceso a ver la comedia sobre la tierra [...] una época para quien la voluntad no existe, una época determinista y darwiniana, por ejemplo, no puede interesarse por la tragedia.”

Ortega<sup>178</sup> nos describe el que es en su opinión el universo del pensamiento del siglo XIX: “el cómo, no el porqué, el hecho, no la idea, predica Comte”. Según Ortega<sup>179</sup> para Darwin “la vida desciende a no más que materia, vivir es adaptarse”, y dejar que el medio material “nos desaloje de nosotros mismos”[...] “el hombre no es sujeto de sus actos sino que es movido por el medio en que vive”. Señala: “Se somete el arte a una policía: la verosimilitud.”

### 2.2.9 Vanguardias

En el mismo siglo XIX vemos precedentes de vanguardias y contestaciones al realismo. Para Oliva y Torres Monreal<sup>180</sup>, la primera contestación al realismo sería, en las “últimas décadas del siglo XIX” la obra de Alfred Jarry, *Ubu Rey*. Según señalan estos autores<sup>181</sup>, “en su primera versión era un teatro de marionetas, de ahí la carga caricaturesca y el carácter de farsa de los personajes.”

---

<sup>176</sup> ORTEGA Y GASSET, José: op. cit. p. 102

<sup>177</sup> ORTEGA Y GASSET, José: op. cit. pp. 108-109

<sup>178</sup> ORTEGA Y GASSET, José: op. cit. pp. 118-119

<sup>179</sup> ORTEGA Y GASSET, José: op. cit. p. 119

<sup>180</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op. cit. pp. 309-312

<sup>181</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op. cit. p. 312

Según señala González Requena<sup>182</sup> a partir del análisis de la obra de diversos pensadores y de las vanguardias artísticas de finales del XIX y principio de siglo XX (expresionismo y surrealismo), si bien a finales del siglo XIX Nietzsche proclamó la “muerte de Dios”, ésta como se pensaba “no ha conducido al reinado de la racionalidad sino a la entronización de diosas mucho más antiguas”<sup>183</sup>. La Madre Naturaleza se convierte para el pensamiento del posmodernismo y la deconstrucción en “divinidad misma de lo real”<sup>184</sup>.

Antonin Artaud<sup>185</sup> proclama que la cultura “nunca coincidió con la vida, y que en verdad la tiraniza”<sup>186</sup>. Habla de la crisis de la palabra en los discursos racionales del positivismo, en la sociedad occidental burguesa, crítica característica de las vanguardias y heredera del Romanticismo, y afirma<sup>187</sup> que “la confusión es el signo de los tiempos, yo veo en la base de esta confusión una ruptura entre las cosas y las palabras”. Frente a este vacío simbólico Artaud<sup>188</sup> reivindica un irracionalismo y un simbolismo mágico más antiguos: “toda cultura verdadera se apoya en los medios bárbaros y primitivos del totemismo, cuya vida salvaje, es decir, enteramente espontánea, [...] yo quiero adorar”. Concibe, por tanto, el teatro como un ritualismo mágico y, podemos decir, una fuerza “maléfica” que requiere destruir el lenguaje racional. El teatro, nos dice<sup>189</sup>, es como la peste “se derrumbarán las formas regulares” y aparecerá el teatro.

La pulsión debe manifestarse en el teatro. Nos dice<sup>190</sup>: “exteriorización de un fondo de crueldad latente [...]. Como la peste, el teatro es el tiempo del mal, el triunfo de las fuerzas oscuras”. El orden social racional y su discurso, vacío de sentido, es el que el teatro de la crueldad pretende desenmascarar, el teatro, señala<sup>191</sup> “hace caer la máscara, descubre la mentira”. Artaud desdeña el teatro burgués contemporáneo ya que ha perdido, nos dice<sup>192</sup>,

---

<sup>182</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “Dios” en pp. 30-54, Trama & Fondo, revista de cultura, nº19 Deconstrucción/Reconstrucción

<sup>183</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: op. cit. pp. 41-42

<sup>184</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: op. cit. p. 42

<sup>185</sup> ARTAUD, Antonin: *El Teatro y su doble*. Edhasa, Barcelona (1978)

<sup>186</sup> ARTAUD, Antonin: op. cit. p. 7

<sup>187</sup> ARTAUD, Antonin: op. cit. pp. 7-8

<sup>188</sup> ARTAUD, Antonin: op. cit. p.11

<sup>189</sup> ARTAUD, Antonin: op. cit. p.24

<sup>190</sup> ARTAUD, Antonin: op. cit. p.32

<sup>191</sup> ARTAUD, Antonin: op. cit. p.34

<sup>192</sup> ARTAUD, Antonin: op.cit p.45

“por un lado el sentimiento de lo serio, y, por otro, el de la risa”. Para Artaud el teatro occidental es un teatro verbal, realista y psicológico, mientras el teatro oriental conserva una dimensión metafísica. Respecto a su visión del humor señala<sup>193</sup> como se ha perdido el “verdadero sentido del humor y el poder de disociación psíquica y anárquica de la risa.”

“Se comprende que la poesía es anárquica en tanto cuestiona todas las relaciones entre objeto y sujeto y entre forma y significado. Es anárquica también en tanto su aparición obedece a un desorden que nos acerca más al caos”<sup>194</sup>



*Antonin Artaud*

“Inversiones de formas, [...] desplazamientos del significado”, señala Artaud<sup>195</sup>, son elemento “esencial de esta poesía humorística”, que reivindica y encuentra en el *music-hall* y particularmente en la obra cinematográfica de los Hermanos Marx.

### ***2.2.10 Teatro y espectáculos populares del S. XIX y del XX***

Las raíces históricas más directas del cine cómico se encuentran en los teatros y espec-

---

<sup>193</sup> ARTAUD, Antonin: op.cit p.45

<sup>194</sup> ARTAUD, Antonin: op.cit p.46

<sup>195</sup> ARTAUD, Antonin: op.cit p.46

táculos contemporáneos dirigidos al público más popular, tan apreciados por los artistas de la vanguardia, que describiremos a continuación.

César Oliva y Torres Monreal, en su interesante obra que nos ha servido de referencia para trazar este breve recorrido por la historia del teatro occidental, nos hablan, por ejemplo, del melodrama<sup>196</sup>. Su origen, nos dicen<sup>197</sup>, se encuentra a finales del siglo XVIII en “las producciones teatrales de feria, los primitivos espectáculos de bulevar, las famosas pantomimas habladas de Adinot, el éxito de algunos dramas sentimentales del XVIII”<sup>198</sup>. Era un teatro, señalan<sup>199</sup>, dirigido al “pueblo olvidado por la escena desde el teatro medieval”, y apoyado por ello por la Revolución. Su principal y más prolífico autor fue Pixérécourt, señalan<sup>200</sup>.

Respecto a la influencia del melodrama en los primeros géneros cinematográficos, John Fell<sup>201</sup> destaca su importante influencia en el primer cine y nos lo describe como un género destinado a un público trabajador, preocupado por temas de actualidad: “crimen, la aventura militar, exploración de tierras desconocidas y salvajes”. El melodrama era a la vez realista, naturalista, y fantasioso: “el melodrama vestía la fantasía con los ropajes del naturalismo”<sup>202</sup>. Las representaciones del melodrama eran visuales, y, como señala John Fell<sup>203</sup>, “los dramones de la época se representaban al despuntar el siglo como pantomimas acompañadas por música”. A finales del siglo XIX, señala<sup>204</sup>, sufrió la competencia creada por la “popularidad cada vez mayor del music-hall”. Los escenarios del vodevil, al mismo tiempo, “condensaron melodramas en actos de media hora como parte de sus programas”<sup>205</sup>.

Respecto a los géneros cómicos, “la farsa, en el escenario del teatro popular inglés del siglo XIX fue”, según señala Jim Davis<sup>206</sup>, “tan popular como el melodrama”. Nos indica

---

<sup>196</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op.cit. p. 241

<sup>197</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op.cit. pp. 241-244

<sup>198</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op.cit. p. 241

<sup>199</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op.cit. p. 244

<sup>200</sup> OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco: op.cit. p. 244

<sup>201</sup> FELL, John: *El filme y la tradición narrativa*. Ediciones tres tiempos S.R.L. Buenos Aires. (1977) p. 35

<sup>202</sup> FELL, John: op. cit. p. 36

<sup>203</sup> FELL, John: op. cit. p. 37

<sup>204</sup> FELL, John: op. cit. p. 36

<sup>205</sup> FELL, John: op. cit. p. 37

<sup>206</sup> DAVIS, Jim: “His Own triumphantly comic self: self and self-consciousness in nineteenth century English Farce” pp. 115-128 en VVAA: *Farce*, op. cit., p. 115

Davis<sup>207</sup>, como derivó del “declinar de la comedia en cinco actos, a menudo se representaba después de melodramas u obras más heroicas [...] llevando a cabo un desenmascaramiento o inversión de las obras que habían precedido”. El éxito de la farsa, según señala Davis<sup>208</sup>, radicaba sobre todo en la interpretación, y se caracterizaba por el papel activo del intérprete en la creación del texto, añadiendo sus “excentricidades” cómicas. Señala Davis<sup>209</sup> como “inevitablemente, el público empezó a confundir a los personajes que veía en el escenario con los actores que los interpretaban”. Para Davis<sup>210</sup> en la farsa inglesa del XIX tomaba gran importancia la propia personalidad del actor lo que condujo a la auto-referencia. Una característica del teatro popular es la ruptura de los límites de la escena. En varias farsas de la época, señala<sup>211</sup>, los principales personajes eran autores que representaban una obra y, en ocasiones, uno de ellos entraba en escena desde el lugar reservado al público, o el actor se representaba a sí mismo en una farsa.

La cultura cómica, de la que forma parte el género burlesco cinematográfico, se desarrolla principalmente en el teatro, fiestas y espectáculos populares herederos del Carnaval y cuyo espíritu sobrevivió en ellos.

Una de las manifestaciones de estos espectáculos fue en el siglo XIX y XX el *music-hall* que nos describe Jacques Feschotte<sup>212</sup>. Nos señala<sup>213</sup> como el término *music hall*, de invención inglesa, se refería en un principio a la sala de espectáculo donde se producen estos espectáculos y más tarde, por extensión, al género de espectáculos ahí representados. El *music-hall* era, según Feschotte<sup>214</sup>, “una adición y mezcla de elementos de origen muy diverso”. Entre sus componentes estaban:

“aquellos asociados directamente a la música [...] números de canto, ade-

---

<sup>207</sup> DAVIS, Jim: op. cit. p. 115

<sup>208</sup> DAVIS, Jim: op. cit., pp. 116-118

<sup>209</sup> DAVIS, Jim: op. cit., p. 19

<sup>210</sup> DAVIS, Jim: op. cit., p. 121

<sup>211</sup> DAVIS, Jim: op. cit., pp. 121-122

<sup>212</sup> FESCHOTTE, Jacques: *Histoire du music-hall*. Presses universitaires de France, Paris. (1965)

<sup>213</sup> FESCHOTTE, Jacques: op. cit. pp. 5-6

<sup>214</sup> FESCHOTTE, Jacques: op. cit. p. 9

más las variedades musicales, y la danza y los ballets. Por otra parte, los copiad-  
dos de la escena, los *sketchs* cómicos o dramáticos y la pantomima. Finalmente  
los provenientes del circo, los números de atletismo y de acrobacia, malaba-  
rismo, ilusión, etc., y presentación de animales”.

Proviene, nos dice Feschotte<sup>215</sup>, de los espectáculos de calle y “prolonga la atmósfera  
de los divertimentos a plena calle”.



*A Street Arab (1889), Edison*

Señala este autor <sup>216</sup>: “Es en Londres donde se concretiza el espectáculo de variedades  
y aparece el apelativo *music-hall*, [...] a principios del siglo XVIII la presentación de las  
variedades parece tomar un carácter organizado y serio”. Tuvo gran importancia también  
en Francia en París con “su apogeo entre 1919 y 1935”, señala Feschotte<sup>217</sup>. En Estados  
Unidos, los espectáculos de variedades “toman un carácter propio a mediados del siglo  
XIX”<sup>218</sup>. Se reemplaza, indica<sup>219</sup>, la palabra variedades por *vaudeville*. Todas las ciudades  
tenían teatros de variedades que atraían a numeroso público, con dos circuitos: “Big Time  
en los teatros más lujosos y frecuentes; Small Time en los locales más populares”<sup>220</sup>.

---

<sup>215</sup> FESCHOTTE, Jacques: op. cit. p. 10

<sup>216</sup> FESCHOTTE, Jacques: op. cit. p. 12

<sup>217</sup> FESCHOTTE, Jacques: op. cit. p. 29

<sup>218</sup> FESCHOTTE, Jacques: op. cit. pp. 17-18

<sup>219</sup> FESCHOTTE, Jacques: op. cit. p. 19

<sup>220</sup> FESCHOTTE, Jacques: op. cit. p. 20



Hay que resaltar, con respecto a la composición de los números del *music-hall*, la influencia de otros espectáculos:

“...todos los géneros de espectáculos: circo, comedia, teatro lírico, ballet, pantomima, se han insertado en los programas de music-hall [...] no parece posible determinar con exactitud la importancia de su influencia y el juego recíproco de aquellos. ” <sup>221</sup>

Es destacable asimismo la influencia que el *music-hall* ha tenido para el teatro: “Así: por los efectos luminosos, la modernización de decorados, el mecanismo escénico y la búsqueda de nuevos estilos”<sup>222</sup>. La influencia del teatro en el *music-hall*, indica<sup>223</sup>, la vemos en los “sketches, vaudevilles ...” .

Respecto a la pantomima, “exiliada por un tiempo del teatro” sobrevivió, gracias a “encontrar en el music-hall un lugar de asilo”<sup>224</sup>.

“Todas las formas de pantomima han desfilado por el *music-hall*: pantomimas clásicas, en torno a las legendarias figuras del Pierrot Blanc; pantomimas modernas y realistas (mimodramas); pantomimas anglo-americanas, añadiendo la acrobacia, los decorados trucados y los juegos mímicos”.

Y más concretamente respecto a su influencia en el cine cómico, nos dice<sup>225</sup>: “proviene directamente del *music-hall*, y las pantomimas-angloamericanas son el punto de salida de una gran corriente. Charlie Chaplin, genio del mimo, es el ejemplo más célebre”.

---

<sup>221</sup> FESCHOTTE, Jacques: op. cit. pp. 115

<sup>222</sup> FESCHOTTE, Jacques: op. cit. pp. 115

<sup>223</sup> FESCHOTTE, Jacques: op. cit. pp. 115

<sup>224</sup> FESCHOTTE, Jacques: op. cit. pp. 117

<sup>225</sup> FESCHOTTE, Jacques: op. cit. pp. 118 y 119

## 2.3 Géneros de humor en el cine clásico: Cómico y Comedia cinematográfica

### 2.3.1 Definiciones de comedia y cine cómico

En la historia del cine clásico americano se pueden distinguir dos géneros humorísticos de gran popularidad: el cine burlesco y la comedia clásica que derivan de las tradiciones descritas anteriormente. Y esta distinción podemos relacionarla, según señalan Kristine Brunovska y Henry Jenkins<sup>226</sup>, con la que realiza Northop Frye<sup>227</sup> en la literatura occidental, quien habla de dos tipos de textos cómicos o comedias. Así tenemos su origen en la Grecia clásica, señala<sup>228</sup>, con la Nueva Comedia en la cual se nos representa una “intriga amorosa entre un hombre y una mujer jóvenes, obstaculizada por una oposición de alguna clase, generalmente paterna”, se resuelve la trama mediante un cambio repentino y arbitrario y un final feliz. Y, de origen aun anterior en el tiempo, la Vieja Comedia caracterizada por poner de relieve y purgar el *pharmakos*, asistiendo a un relato donde el protagonista es un individuo marginal, el pícaro, personaje “deshonesto” o “tramposo” sobre el que recae un castigo<sup>229</sup>. Es así un elemento característico de la comedia de Aristófanes el “chivo expiatorio”, objeto de burla y persecución, que es elemento también clave en la trama burlesca cinematográfica. Según relata Noël Burch, la función punitiva o de escarmiento la podemos encontrar en los primeros films y persecuciones burlescas de la historia del cine, por ejemplo en los primeros films cómicos ingleses. El castigo recaía sobre marginados sociales o vagabundos:

“... los incontables vagabundos y demás fuera de la ley de las películas norteamericanas y británicas son invariablemente atrapados al término de una espectacular persecución y copiosamente zurrados hasta que acaba la pelícu-

---

<sup>226</sup> BRUNOVSKA KARNICK, Kristine y JENKINS, Henry: “Funny Stories” pp. 63-86 en *Classical Hollywood Comedy* Ed. Routledge, New York (1995), Edited by Kristine Brunovska Karnick and Henri Jenkins, p. 73.

<sup>227</sup> FRYE, Northop: “First Essay Historical Criticism : Theory of modes” pp. 33-67 en *Anatomy Of Criticism, Four Essays*. Ed. Princenton, New Yersey, Princenton University Press. 1971, p. 44

<sup>228</sup> FRYE, Northop: op. cit. p. 44

<sup>229</sup> FRYE, Northop: op. cit. p. 45

la”.<sup>230</sup>

Frente a la comedia romántica clásica, el “cine cómico” se caracteriza por la mayor importancia de la risa o el gag. Los espectáculos teatrales de corte popular fueron incorporados y perdurados por este género, espectáculos donde el público está presente en la representación y se le interpela y anima a intervenir. Recordemos en este sentido lo que señalaba Bajtin<sup>231</sup> respecto al Carnaval: en la fiesta no existe escena, jerarquía alguna, los roles se intercambian, siendo los burladores a la vez burlados.

### ***2.3.2 Definiciones y ejemplos de gags en el cine mudo***

Sabemos de la importancia en el cine cómico de todo aquello que produce risa, constituyendo en este sentido el elemento esencial del texto cómico el gag y en la época muda el gag visual. Noël Carroll<sup>232</sup> habla de la estructura significativa del gag cinematográfico en el burlesco americano y nos ofrece algunos interesantes ejemplos de gags que encuentra en el cine mudo. Podemos señalar su importante semejanza con las técnicas del chiste tal y como las describió Freud, donde volvemos a encontrar como clave esencial de lo cómico el espíritu de la paradoja.

“La interferencia o interpenetración mútua de dos (o más) escenas o decorados”<sup>233</sup> podría considerarse como una condensación en la cual una escena es vista de modo distinto por el personaje y por el público. “La metáfora mímica [...] utiliza la pantomima figurativamente para asemejar cosas disparatadas”<sup>234</sup>, por ejemplo, nos dice, Charlot y su compañero comiendo las suelas de las botas del vagabundo como si se tratara de un filete en *The Gold Rush* (1925). El gag sorprendente de la “imagen variable”<sup>235</sup>, en el cual se contradicen

---

<sup>230</sup> BURCH, Noël: *El Tragaluz del Infinito (Contribución a la Genealogía del Lenguaje Cinematográfico)*. Cátedra, Signo e Imagen, Madrid (1995), p. 167

<sup>231</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 17

<sup>232</sup> CARROLL, Noël: “Notes on Sight Gag” pp 25-42 en *VVAA: Comedy/Cinema/Theory*, Edited by Andrew S. Horton, University of California Press (1991) p. 26

<sup>233</sup> CARROLL, Noël: op. cit. p. 28

<sup>234</sup> CARROLL, Noël: op. cit. pp. 30-31

<sup>235</sup> CARROLL, Noël: op. cit. p. 33

bruscamente las expectativas generadas en el público. Además de estos gags Noël Carroll habla de los gags de “movimiento variable”<sup>236</sup>, “el objeto análogo”<sup>237</sup> y “los gags resolutivos”<sup>238</sup>. Todas estas técnicas están basadas en la ambigüedad, nos dice<sup>239</sup>, la posibilidad de doble interpretación de imágenes, gestos y movimientos. Estos ejemplos de gags presentan técnicas similares al chiste descrito por Freud: condensación y desplazamiento.

François Mars<sup>240</sup> denomina “gag de asimilación” a este gag conceptual que acabamos de describir y se asemeja al chiste. Este gag para Mars se produce sobre todo en la madurez histórica del género burlesco. En él, nos dice, una leve desviación, “*decalage*”, convierte al objeto-idea “en otra cosa”, transformación hecha posible por “una identidad o, simplemente una similitud de forma y de función”. El gag visual, de modo similar al uso de las palabras en el chiste, maneja las similitudes en las formas visuales mediante un juego con los objetos.

Nos habla Jean Mitry<sup>241</sup> del papel del objeto en los films de Charlot, en sus gags.

“Para Charlot, el principio de identidad, no es más que una identificación subjetiva del objeto a la idea. Lo cómico está en que esta relación es insólita, rara, en que cabalgando sobre las categorías, derriba las relaciones lógicas. No es lógico más que para sí mismo, y sobre el plano estricto de las relaciones afectivas, emocionales.”

### **2.3.3 El gag, el texto cómico y el relato**

Buster Keaton<sup>242</sup> señala la importancia de la improvisación en la creación de los gags y

---

<sup>236</sup> CARROLL, Noël: op. cit. p. 33

<sup>237</sup> CARROLL, Noël: op. cit. p. 36

<sup>238</sup> CARROLL, Noël: op. cit. p. 37

<sup>239</sup> CARROLL, Noël: op. cit. p. 39

<sup>240</sup> MARS, François: *Le Gag*, Editions du Cerf, París, (1964), p. 82

<sup>241</sup> MITRY, Jean: *Charlot y la fabulación chaplinesca*. Ed. Fontanella, Barcelona, (1967) p. 39

como en los primeros burlescos no se seguía en la narración un guión al pie de la letra.

“... inventábamos simplemente una historieta lo suficiente definida para que pudieran construirse los decorados; luego buscábamos todos los gags que resulten adecuados a la situación y al marco de la acción.”

Señala François Mars<sup>243</sup> “una falta de ligazón del gag con respecto a los films que lo utilizan”. Y, en su opinión, es esencial en el espectáculo cómico antes que la historia el decorado, el objeto, el “accesorio”<sup>244</sup>. El objeto, nos indica<sup>245</sup>, desde el inicio del cine “ha tenido siempre el papel que se merece en el gag, indispensable hilo conductor, necesaria transición entre la idea en estado puro y su proyección en la realidad”.

Donald Crafton<sup>246</sup> señala el carácter disruptivo del gag. El gag, nos dice Donald Crafton, pese a su estructura temporal y el hecho de constituir una especie de pequeño relato (dimensión narrativa cuyo prototipo es la persecución<sup>247</sup>), es al mismo tiempo una forma espectacular caótica, disruptiva (cuyo prototipo es la batalla de tartas<sup>248</sup>) que “detiene” la progresión de la narración; está además caracterizado en lo narrativo por consecuencias inesperadas y una desproporción de causa-efecto. Para Tom Gunning<sup>249</sup> las relaciones entre gag y la narración, lejos de ser simples, se complican en el texto cinematográfico cómico de los 20:

“El gag no pierde simplemente su independencia, sino que subvierte al mismo tiempo la narrativa. Esto no es a causa de su exceso no narrativo, su vuelta de lo narrativo al cine de atracción, sino precisamente a través de su integración con la narrativa, su adopción de la anticipación lógica narrativa para

---

<sup>242</sup> KEATON, Buster: “El oficio de hacer reír” en Oliver, Jos y Guarner, Jose Luis: *Buster contra la infección sentimental*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1972. pp. 46 y 47

<sup>243</sup> MARS, François: op. cit. p. 27

<sup>244</sup> MARS, François: op. cit. pp. 61-63

<sup>245</sup> MARS, François: op. cit. p. 62

<sup>246</sup> CRAFTON, Donald: “Pie chase: gag. Spectacle and narrative in slapstick comedy”, pp. 106-119 en *Classical Hollywood Comedy*, op. cit. p. 108

<sup>247</sup> CRAFTON, Donald: op. cit. pp. 111-112

<sup>248</sup> CRAFTON, Donald: op. cit. pp. 108-111

<sup>249</sup> GUNNING, Tom: “Response to “Pie and chase”” pp 120-122 en *Classical Hollywood Comedy*, Edited by Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins, op. cit. p. 121

subvertirla.”

No obstante estas visiones del gag y lo cómico que exponemos, daremos importancia en nuestro análisis a las tramas narrativas de estas historietas que creemos responden a unas estructuras genéricas características de los géneros cómicos, siendo por ejemplo clara la existencia de una serie de argumentos e intrigas típicas de la farsa y la comedia burlesca de todos los tiempos: el equívoco, la persecución, el sosias, por ejemplo. Y la existencia de un conflicto básico y una tipología de personajes, esbozados en un texto o guión, a partir del cual se produce la improvisación, es, como hemos visto, un elemento característico de la farsa tal y como la hallamos, por ejemplo, en la *Comedia dell'Arte*. Además, respecto a la evolución del género cómico en los años 20, se produce junto al desarrollo de un gag más elaborado un mayor desarrollo de la historia. En la obra de los más célebres autores del burlesco americano en los años 20, Harold Lloyd, Buster Keaton y Charles Chaplin, se producirá una inteligente integración de lo cómico con la narrativa popular. Nos encontramos en lo cómico burlesco, en el gag, no obstante, con una clara inverosimilitud, la ambigüedad e irrealidad del espacio representado, la inconsecuencia en los elementos del decorado, como por ejemplo en *One Week* (1920) de Keaton, donde una casa es construida con piezas desordenas: un tejado descolocado, o la puerta de entrada en el primer piso.

Respecto a las definiciones de Comedia en el cine clásico, destacar como diversos autores resaltan, por oposición al cine cómico, la homogeneidad narrativa en la comedia *screwball* de los 30 y 40. Steve Neale y Fran Krutnik<sup>250</sup> ubican la comedia “dentro del régimen general estético e industrial del cine clásico - y pre-clásico - de Hollywood”. Describen el film de Hollywood<sup>251</sup> como largometrajes donde:

“...los dispositivos de la puesta en escena – montaje, iluminación, efectos especiales, etc – estaban orientados principalmente al desarrollo inteligible de la historia, a la definición de caracteres bien definidos, decorados y acciones en

---

<sup>250</sup> NEALE, Steve y KRUTNIK, Frank: “Hollywood Comedy, and the case of Silent Slapstick” pp 96-131 en *Popular Film and Television Comedy* Ed. Routledge, London (1990), p. 96

<sup>251</sup> NEALE, Steve y KRUTNIK, Frank: op. cit. p. 97

un espacio tiempo coherente y, secundariamente a la provisión de espectáculo.”

Kristine Brunovska<sup>252</sup> indica, no obstante, cómo “el humor en la comedia *screwball* sirve para complicar una estructura que de otra manera sería previsible”. Señalan Kristine Brunovska y Henry Jenkins<sup>253</sup> como “lo incongruente del humor surge de desplazamientos inesperados lejos de la lógica narrativa y la continuidad”.

#### ***2.3.4 La identificación en los textos de humor cinematográficos***

Jesús González Requena aborda desde una perspectiva psicoanalítica el estudio de la enunciación y de la identificación narrativa en relación, en particular, al texto cinematográfico y a los géneros de humor cinematográficos: el *slapstick* y la llamada comedia clásica de Hollywood. Si para la semiótica, señala<sup>254</sup>, el sujeto de enunciación aparece como productor y responsable de su discurso, para el psicoanálisis es, por el contrario, “un efecto de sentido”: es construido en el mismo acto de enunciación. En la “dimensión textual”, señala Jesús González Requena<sup>255</sup>, en la cual “el discurso se ofrece como trabajo del lenguaje”, es donde se produce la subjetividad y donde “la ilusión del sujeto puede ser evidenciada”.

Jesús González Requena<sup>256</sup> señala respecto al relato como “nuestro inconsciente lo reconoce como propio, porque ve en él la metáfora de los conflictos que lo constituyen”, algo que “escapa a la conciencia”. Si la empatía es una identificación consciente con un personaje, la identificación, señala<sup>257</sup>, “es el reconocimiento inconsciente de la trama”. El

---

<sup>252</sup> BRUNOVSKA, Kristine: “Commitment and Reaffirmation in Hollywood Romantic Comedy”, pp. 123-146 en VVAA: *Classical Hollywood Comedy*, op. cit. p.126

<sup>253</sup> BRUNOVSKA KARNICK, Kristine y JENKINS, Henry: “Funny Stories” pp. 63-86 en VVAA: *Classical Hollywood Comedy*, op. cit. p. 80.

<sup>254</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1987): “Enunciación, punto de vista, sujeto”, pp 6-41 en Contracampo Nº 42, pp. 8-11

<sup>255</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1987): op. cit. pp. 13-14.

<sup>256</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): “Cómico, Parodia, Comedia: Los géneros de la risa” pp. 23-30 en VVAA: *La Comedia en el Cine Español*. Dicrefilm, Madrid, p. 23

<sup>257</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): op. cit. p. 24

relato es por tanto una trama, un conflicto, “complejo de fuerzas antagónicas”<sup>258</sup>. La trama produciría en el espectador un tipo de identificación que “la conciencia del espectador reconoce como propia”, señala<sup>259</sup>, la “empatía”, y, por otra parte, “la identificación que la conciencia del espectador no puede reconocer como propia”<sup>260</sup>, la “proyección”: aquellos sentimientos que son objeto de represión los proyectamos en los personajes negativos. Así tenemos, por un lado, la compasión, el reconocimiento y, por otro, el odio, el temor. Tanto la empatía como la proyección, señala González Requena<sup>261</sup>, “exigen al espectador un determinado costo emocional, ya se traduzca en términos de compadecer – el “padecer con” de la empatía – o de temor – en la proyección”. La risa es para González Requena<sup>262</sup> una tercera posibilidad:

“Bastará para ello con que un determinado tratamiento de los materiales narrativos cortocircuite, en el plano consciente, el proceso de reconocimiento – en la empatía – y de rechazo en la proyección. En tal caso, los personajes que configuran la trama no se presentarán ni como unos ellos iguales a mí y a los que compadezco, ni como unos ellos opuestos a mí a los que temo, sino como entidades a las que reconozco un estatuto diferente a mí mismo que impide toda compasión, todo odio y todo temor”

Señala<sup>263</sup> cómo la teoría de Freud sobre lo cómico es guía esencial:

“Podríamos entonces decir que reímos de una diferencia de gasto en la persona-objeto y nosotros, siempre que en la primera hallamos de nuevo al niño”.

En esta diferencia entre el adulto y el niño lo que importa, indica, es “la delimitación entre dos universos (dos sistemas, dos códigos) diferentes y necesariamente excluyen-

---

<sup>258</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): op. cit. p. 24

<sup>259</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): op. cit. p. 25

<sup>260</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): op. cit. p. 25

<sup>261</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): op. cit. p. 25

<sup>262</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): op. cit. p. 25

<sup>263</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): op. cit. p. 26



tes”<sup>264</sup>.

Así, señala<sup>265</sup> respecto al universo cómico:

“... podría ser definido como la emergencia, en un universo adulto (y encarnados en un adulto) de unos determinados rasgos de conducta de carácter infantil<sup>266</sup>, [...] la emergencia en universo infantil (y encarnados en un niño) de rasgos de conducta de carácter adulto<sup>267</sup> [...] el entrecruzamiento en lo cómico entre ambos universos de referencia – el infantil y el adulto – constituye una de sus características estructurales”. [...]

“Siguiendo esta misma vía, podríamos definir el relato cómico como un universo ficcional híbrido que fuera el producto de entrecruzamiento de dos universos de referencia autónomos y mutuamente excluyentes. Tal universo híbrido, al estar constituido por propiedades pertenecientes a dos universos de referencia incompatibles entre sí, resulta necesariamente incoherente y arbitrario. Incoherencia y arbitrariedad que permiten explicar ese grado de extrañamiento – y a la vez, esa puesta en evidencia de la ficción como ficción – que permite a la conciencia del espectador desplazar las cargas emocionales que, en cualquier otro caso, se habrían manifestado en términos de empatía y proyección”.

Señala González Requena<sup>268</sup>, con respecto al *slapstick* cinematográfico norteamericano:

“... lo cómico emerge de la generalización sistemática de las incoherencias y arbitrariedades producidas por la irrupción en un universo aparentemente

---

<sup>264</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): op. cit. p. 26

<sup>265</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): op. cit. p. 27

<sup>266</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): op. cit. p. 27

<sup>267</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): op. cit. p. 27

<sup>268</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): op. cit. p. 27

adulto de las propiedades características del mundo infantil, ya sea en lo referente al lenguaje o a las propiedades mismas de la materia”

En la comedia, sin embargo, lo específico es la comicidad de situación.

“Lo específico de la comedia es precisamente la emergencia, en un universo adulto, de una situación cómica que fuerza a un personaje adulto, de rasgos adultos, a responder, aún a su pesar, con conductas infantiles”<sup>269</sup>

La Comedia lleva a cabo la “parodización del personaje por el actor”<sup>270</sup>.

Los tres grandes géneros de la risa cinematográfica son para Jesús González Requena<sup>271</sup> “el cómico, la parodia y la comedia”. Pero en la práctica, señala, habremos de encontrarnos muy a menudo con “todo tipo de soluciones mixtas”.

---

<sup>269</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): op. cit. pp. 28-29

<sup>270</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): op. cit. p. 29

<sup>271</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): op. cit. p. 30



### 3 HISTORIA DEL CINE CÓMICO EN EL PRIMER HOLLYWOOD

#### 3.1 Orígenes y desarrollo del cine mudo americano

El cine tuvo su origen en la cultura popular y los primeros films eran un espectáculo de feria, señala González Requena<sup>272</sup>. El cinematógrafo, la máquina, señala<sup>273</sup>, era lo esencial del espectáculo, "... junto a la imagen cinematográfica el artefacto, la cámara de proyección".

Jesús González Requena se refiere a las primeras fotografías y films como "zarpazos de lo real"<sup>274</sup>. En la historia de la imagen, al final del siglo XIX y principios del XX la especificidad de la fotografía y la cinematografía, tal y como señala González Requena, estuvo en ser "huella"<sup>275</sup> de lo real.

Para el conocimiento directo de estos primeros films y de su contexto histórico hemos hallado una valiosa ayuda en la colección de films de la *Librería del Congreso Americano* publicada en Internet<sup>276</sup>. En este sitio web dedicado a la Historia de los Estados Unidos, se nos explica como la cultura de ocio popular tuvo su eclosión en el periodo comprendido entre los años 1870-1920, tiempo de cambios marcado por "la masiva inmigración europea e importantes desplazamientos de la población en las regiones, con un dramático crecimiento de las ciudades". La mayor parte de los films recogidos en esta colección son valiosos documentos históricos, actualidades, breves retratos de las ciudades de Nueva York o San Francisco a final del siglo XIX, así como reproducciones de números del *vaudeville*. El primer sitio para la exhibición cinematográfica en EEUU, se nos dice, fueron las *peep show parlors*, máquinas de entretenimiento que proyectaban film cortos en bucles para el espectador individual. Pero pronto la imagen en movimiento será proyectada en *traveling carnivals* y, más tarde, en el *vaudeville*, produciéndose un cambio crucial en los contenidos con el aumento del film de ficción y el declive de la actualidad.

---

<sup>272</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "En el eje de lo Real: Carnaval, Fotografía, Cinematógrafo", pp 20-27, en *El Siglo que Viene*, (1995), N° 24/25 p. 22

<sup>273</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1995): op. cit. p. 26

<sup>274</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1995): op. cit. p. 21

<sup>275</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1995): op. cit. p. 21 y 24

<sup>276</sup> [www.loc.gov](http://www.loc.gov), *Library of congress. Early motion pictures, 1897-1916*

El *vaudeville* ó *music-hall* fue origen artístico de la mayoría de las estrellas cómicas mudas. Chaplin, según nos describe David Robinson<sup>277</sup>, actuó en su adolescencia y juventud en el *music-hall* inglés, donde el sketch cómico era la estrella, siendo *Casey's Courts* uno de estos espectáculos y la última compañía en la que actuó la célebre de Fred Karno.

Buster Keaton<sup>278</sup>, según nos cuenta él mismo en su autobiografía, empezó su carrera con cinco años en el *vaudeville*, en el número de sus padres, *Los tres Keaton*, donde adquirió su propio apodo (Buster) y el sobrenombre de “La bayeta humana” al realizar números del tipo de limpiar el escenario como un trapo, ser arrojado fuera de él y al foso de la orquesta... lo que provocaba la hilaridad del público mientras él, nos dice, permanecía impasible; y esto le serviría de escuela para trabajar más tarde en el *slapstick*.

Los primeros gags cinematográficos aparecen ya en los inventores del cine, Edison y los Lumière. Los espectadores de los primeros *films* cómicos, indica Tom Gunning<sup>279</sup>, “estaban atraídos más por su capacidad de reproducir la realidad que por la originalidad de su humor”. Los Lumière filmaron *L'Arroseur Arrosé* (1895) primer film de ficción y de conocido gag visual: un niño pisa una manguera con el fin de sorprender y regar al jardinero regador.

Derivaron de este film otros semejantes, dando lugar desde 1896 a 1905 al primer subgénero cómico de la historia del cine, los “gags de travesuras”, según los denomina Tom Gunning<sup>280</sup>. Estos films, nos indica<sup>281</sup>, repetían la estructura de este primer gag cinematográfico: una “acción dispuesta en dos fases claramente definidas”, una fase preparatoria, y el resultado, así como una estructura con dos roles básicos: “el travieso y su víctima”. Si la repetición de fórmulas de éxito es considerada como un elemento importante en el origen de los géneros, estos primeros gags de traviesos, nos dice<sup>282</sup>, lo demuestran: los Lumière se inspiraron en conocidas viñetas cómicas para idear los primeros gags de la historia del cine

---

<sup>277</sup> ROBINSON, David: *Chaplin, La Vita e L'Arte*. Marilio Editori, Venecia (1987), p. 68

<sup>278</sup> KEATON, Buster: *Slapstick*. Plot Ediciones, (1988) pp. 10-11 y 27

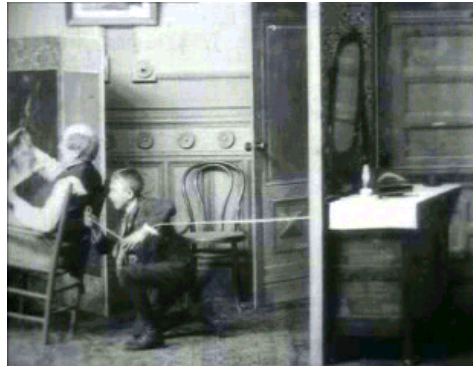
<sup>279</sup> GUNNING, Tom: “Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischiefs Gags and the Origins of American Film Comedy” pp. 87-105 en *VVAA: Classical Hollywood Comedy*, op. cit. pp. 88-89

<sup>280</sup> GUNNING, Tom: op. cit. p. 89

<sup>281</sup> GUNNING, Tom: op. cit. p. 90

<sup>282</sup> GUNNING, Tom: op. cit. p. 89

pero darían lugar al mismo tiempo a un género que continuarían otras compañías del primer cinematógrafo.



*As in a Looking Glass* (1903) American Mutoscope & Biograph

Otro aspecto reseñable para Gunning<sup>283</sup> de este primer subgénero cómico cinematográfico, y en general del gag cómico en el primer cinematógrafo, es el hecho de representar una primera “estructura narrativa rudimentaria” constituida por el mismo gag.

El contexto de exhibición fue, por otro lado, determinante en la historia del cine cómico americano. En el *vaudeville* se proyectaron los primeros films que eran a la vez registros de números de este espectáculo.



*Happy Hooligan* (1903) American Mutoscope & Biograph

---

<sup>283</sup> GUNNING, Tom: op. cit. pp. 94-95



*Levi&Cohen, The Irish Comedian, (1903) American Mutoscope & Biograph*

Por tanto, según indican Michel Bouvier y Jean-Louis Leutrat<sup>284</sup>:

“... en los Estados Unidos el cine estuvo asociado en sus orígenes al vaudeville, y esta influencia subsistió durante numerosos años. Se puede, en su opinión, afirmar que los americanos descubrieron los films gracias a esta forma de espectáculo.”<sup>285</sup>

Además, señalan, la mayoría de los autores burlescos provienen de él.

Podemos constatar, por tanto, como el cine cómico mudo americano recoge la influencia de estos espectáculos populares de finales del XIX y principios del XX, que hemos descrito, tanto en lo que se refiere a los modos de representación como a las breves tramas cómicas o gags y la caracterización, con personajes y escenas grotescas que se harían típicos del género: vagabundos, traviesos, policías... Pero fue en poco tiempo el burlesco, y pese al hecho de estar fuertemente influenciado por un modo de expresión precinematográfico, un género innovador en el primer cine mudo: por el ritmo de la acción la persecución cómica, de la que nos habla Noël Burch, fue origen de las primeras estructuras narrativas de la imagen cinematográfica.

En 1906 aparecen los *Nickleodeon* como lugar de exhibición prioritario para el cine; y ofrecían, según señala Noël Burch<sup>286</sup>, entretenimiento a precios baratos. Por un breve tiem-

<sup>284</sup> BOUVIER, Michel et LEUTRAT, Jean-Louis: “Retour au Burlesque”, *Cahiers du Cinema*, Janvier 79, n° 296, pp. 17-19

<sup>285</sup> BOUVIER, Michel et LEUTRAT, Jean-Louis: op. cit. p. 17

<sup>286</sup> BURCH, Noël: op. cit. pp. 130-131

po, el cine siguió dirigiéndose a las clases más populares, aunque pronto se extenderá el público del cine a las clases medias abarcando amplias capas sociales. La audiencia crecía y surgió la industria cinematográfica.

### ***3.2 Evolución de los modos de representación en el cine mudo y género burlesco***

#### ***3.2.1 Desarrollo de los modos de representación cinematográficos***

El desarrollo de los modos de representación cinematográficos, según señalan John Fell y Noël Burch, se produce en la medida en que se van adaptando al medio cinematográfico formas de representación anteriores al cine, y no es posible aislar el estudio de la historia del cine del de las otras artes. Según nos señala John Fell<sup>287</sup> el melodrama teatral y otras formas narrativas de la literatura popular fueron determinantes en la constitución de los primeros relatos cinematográficos. El melodrama teatral “transmigró”<sup>288</sup> a las primeras películas. Existen también semejanzas, señala<sup>289</sup>, entre otras manifestaciones de la literatura popular y los primeros *films*<sup>290</sup>. En este sentido John Fell efectúa un estudio de los primeros años del cine, que delimitará entre 1886 y 1911, cuyo objetivo central será el estudio de la forma narrativa cinematográfica. Señala Fell<sup>291</sup>:

“Hacia 1911 ya se hallaba más o menos establecida una estructura narrativa del cine. En esencia, los recursos de cualquier serie de televisión de nuestros días muy poco difieren de aquellas realizaciones de un rollo o dos que salían de los viejos estudios de la Biograph, en la proximidades de Union Square de Nueva York”

---

<sup>287</sup> FELL, John: *El film y la tradición narrativa*. Tres Tiempos, Buenos Aires (1977).

<sup>288</sup> FELL, John: op. cit. pp. 33-34

<sup>289</sup> FELL, John: op. cit. p. 60

<sup>290</sup> FELL, John: op. cit. pp. 60-62

<sup>291</sup> FELL, John: op. cit. p. 33



Griffith, señala José Javier Marzal, incorporó de modo sistemático, en su obra en la Biograph, las diversas innovaciones de los pioneros del cinematógrafo. Así indica:

“Durante los años 1908 y 1909, David W. Griffith experimentó diversas técnicas de planificación que años después serían de uso cotidiano en cine, lo que obviamente no significa que Griffith fuera el “inventor” de todas las técnicas”<sup>292</sup>

Según indica Marzal<sup>293</sup> a finales de 1911 estrena por primera vez un film de dos bobinas, una nueva versión de *Enoch Arden*, lo que dio lugar a un desarrollo del montaje analítico en los relatos cinematográficos.

“Si la duración media de los cortometrajes de Griffith era de 152 metros en 1908, en 1910-1911 ésta había aumentado hasta 305 metros. Consecuentemente la fragmentación del espacio, esto es, el montaje analítico, tendía a un desarrollo mayor”.

J.M. Company<sup>294</sup> nos remarca, en su interesante libro sobre David Wark Griffith, cuál sería la aportación principal del realizador americano, a lo largo de su producción en la Biograph (1908-1913):

“... haber reconvertido la mirada del espectador teatral en el punto de vista - rasgo esencialmente cinematográfico - que domina toda estructura filmica, obligando a asumir al espectador diferentes focalizaciones dramáticas sobre el material narrativo empleado”.<sup>295</sup>

---

<sup>292</sup> MARZAL, José Javier: “David Wark Griffith” pp. 215-253 en VVAA: *Historia General del cine, Volumen II, EEUU (1908-1915)* (Douglas Gomery, Jean-Louis Leutrat, Jose Javier Marzal: coordinado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui). Ed. Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1998, pp. 223-224

<sup>293</sup> MARZAL, José Javier: op. cit. pp. 227-228.

<sup>294</sup> COMPANY, Juan Miguel: *El trazo de la letra en la imagen*. Ed. Cátedra, Madrid (1994)

<sup>295</sup> COMPANY, Juan Miguel: op. cit. p. 22

Una de estas técnicas fue el primer plano dramático. Hagamos una anotación sobre su evitación en lo cómico, señalando Buster Keaton<sup>296</sup>:

“Cuando tengo un gag de cierta amplitud, detesto que la cámara salte a un primer plano. Así que hago todo lo que puedo para resolverlo en un plano general y dejar que siga la acción. Cuando hago cambios de plano, no salto directamente a un primer plano, paso quizá a la figura entera, pero no me acerco más. Los primeros planos se hacen notar demasiado en la pantalla, y planificar así puede hacer que el público deje de reír”.

Golovnia<sup>297</sup> nos indica como, finalmente, la cinematografía muda de los 20 recogería, al igual que hizo la fotografía, la herencia figurativa de la imagen occidental. Si el pintor crea la imagen extendiendo el color sobre el lienzo, nos dice<sup>298</sup>, “el operador cinematográfico dispone la luz y las sombras indirectamente sobre el objeto, creando de tal modo la forma plástica”. Si el cine es un arte figurativo, indica<sup>299</sup>, tiene éste dos fuentes: “la cultura figurativa en general, como existía en el momento del nacimiento del cine y una técnica propia de creación de la imagen”.

### **3.2.2 Persecución cómica y primeros raccords**

Respecto al género burlesco conservó, en los orígenes del cine, la influencia de las “variedades”. Pero en poco tiempo el cine abandonó el marco estático, y la persecución cómica fue un elemento importante en este desarrollo de los modos de expresión cinematográficos, según señala Noël Burch.

---

<sup>296</sup> OLIVER, Jos y GUARNER, Jose Luis: *Buster contra la infección sentimental*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972 p.89

<sup>297</sup> GOLOVNIA, A.: *La Iluminación Cinematográfica*. Rialp, Madrid (1960) pp. 21 y 22

<sup>298</sup> GOLOVNIA, A.: op. cit. p. 21

<sup>299</sup> GOLOVNIA, A.: op. cit. p. 22

Noël Burch<sup>300</sup> nos dice, “la película de persecución ocupará, a partir de 1903, un lugar privilegiado en la historia del cine [...] en la medida en que comporta varios planos”. El género de la persecución cómica, señala<sup>301</sup>, “se inspira en el vodevil de tradición europea, en el que, efectivamente, había la costumbre de organizar una persecución de varios personajes que atraviesan el escenario y que se supone que prosigue entre bastidores”. La puesta en escena organizada mediante entradas y salidas de campo, según nos señala Burch<sup>302</sup> en una serie de films cómicos de persecución, suponen la siguiente innovación:

“la existencia de un terreno latente, contiguo al espacio profílmico del encuadre único primitivo. Designan un en otra parte susceptible de ser ligado a este espacio mediante una relación de sucesión espacio-temporal, pero según un principio de concatenación”.

Señala Burch<sup>303</sup> “las primeras películas de persecución propiamente dichas, [...] pondrán a punto simultáneamente la idea de sucesión temporal y de contigüidad espacial”. Cuando se “comienzan a ver en Francia y Gran Bretaña “cortes en movimiento””, señala<sup>304</sup>, se produce el principio de la “desaparición de la autarquía”.

Señala Burch<sup>305</sup>: “En el interior de la propia persecución nacerán los primeros raccords de continuidad”.

“Tales innovaciones organizan geográficamente y ligan los planos mediante lazos visuales, pero de orden puramente indicial (según la terminología de Peirce).”<sup>306</sup>

Las primeras películas cómicas de persecución introducen, de este modo, según Burch,

---

<sup>300</sup> BURCH, Noël: op. cit. p. 157

<sup>301</sup> BURCH, Noël: op. cit, p. 157

<sup>302</sup> BURCH, Noël: op. cit, p. 157

<sup>303</sup> BURCH, Noël: op. cit, p. 158

<sup>304</sup> BURCH, Noël: op. cit. p. 160

<sup>305</sup> BURCH, Noël: op. cit. p. 160

<sup>306</sup> BURCH, Noël: op. cit, p. 160

la primera articulación narrativa de la imagen cinematográfica. “La concatenación de los cuadros, surgidos directamente de la búsqueda primitiva, fue generalizada entre 1904 y 1907”<sup>307</sup>. E indica Burch<sup>308</sup> cómo “las primeras manifestaciones corrientes de sintagma alternante [...] volvemos a encontrarlas por primera vez en películas de persecución, realizadas en Francia hacia 1905.”

### ***3.3 El origen de Hollywood, Star System y géneros cinematográficos***

#### ***3.3.1 El origen de la industria cinematográfica americana***

El desarrollo de la industria cinematográfica americana se produjo gracias a las productoras independientes y pese a los impedimentos legales del monopolio de Edison, según señala Gomery<sup>309</sup>. Así indica<sup>310</sup>: “Hacia 1912 estaba en pleno apogeo la producción, distribución y exhibición de películas por parte de las compañías independientes.”

El cine cómico se desarrolló en cierto modo ajeno al mundo de las grandes productoras de lo que pronto sería Hollywood, lejos de los que imaginamos rígidos mecanismos de producción de los grandes estudios y manteniendo la libertad y creatividad características del género; conservando, por tanto, cierto carácter artesanal que nos remite al carácter popular del género. Buster Keaton<sup>311</sup> nos cuenta como en la compañía de Joe Schenck tenía su propio estudio en Hollywood, que se llamaba el *Keaton Studio*. Pero esta situación cambiaría a finales de la década de los 20:

“El error más grande que he cometido en mi carrera fue dejar mi propio

---

<sup>307</sup> BURCH, Noël: op. cit, p. 167

<sup>308</sup> BURCH, Noël: op. cit, p. 169

<sup>309</sup> GOMERY, Douglas: “El Monopolio de Edison” pp 13-34, en VVAA: *Historia del cine, Volumen II, EEUU (1908-1915)*. Coordinado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui. Cátedra, Signo e Imagen, Madrid (1998)

<sup>310</sup> GOMERY, Douglas: op. cit. p. 17

<sup>311</sup> BISHOP, Christopher: “Una entrevista con Buster Keaton” en Oliver, Jos y Guarnier, Jose Luis: *Buster contra la infección sentimental*. op.cit. p. 53

estudio y pasar a la M.G.M.. Chaplin me lo advirtió, Lloyd también, pero me dejé convencer por Joe Schenk<sup>312</sup>

[...]

Cuando me dieron autonomía en la M.G.M., me proporcionaron el departamento de guiones entero, que debía tener como 300 personas. Todos los plumíferos se pusieron a inventar gags para mí, y era demasiada ayuda.”<sup>313</sup>

### 3.3.2 *El Star System y primeros géneros*

#### 3.3.2.1 *El Star System*

Cuando comenzaron a realizarse largometrajes que se inspiraron en la obra teatral y la narrativa popular, se produjo la demanda de las primeras estrellas, se contrataron actores y actrices provenientes del teatro y del vodevil, señala Gomery<sup>314</sup>. “Antes de 1910 era rara la estrella que trabajaba para el cine de forma regular”, señala<sup>315</sup>. Pero en poco tiempo, en 1915, comenzaron los “contratos en exclusiva” a las estrellas, según Gomery<sup>316</sup>. Se convirtieron en una “pieza más del engranaje industrial de Hollywood [...] a principios de los 20 el *Star System* de Hollywood estaba firmemente arraigado”<sup>317</sup>, convirtiéndose en clave esencial para la promoción de la película. Charlie Chaplin fue, señala Gomery<sup>318</sup>, una de las primeras estrellas del cine en los años 10 junto con Mary Pickford, el descubrimiento de Adolph Zukor.

“Charlie Chaplin, al igual que Pickford, se adaptó bien a los métodos narrativos de Hollywood. Lo primero que hizo fue crear un personaje querido por todo el mundo: el Pequeño Vagabundo, la contrapartida masculina de la pe-

---

<sup>312</sup> BISHOP, Chistoper: op. cit. p. 66

<sup>313</sup> BISHOP, Chistoper: op. cit. p. 67

<sup>314</sup> GOMERY, Douglas: “La teoría del *star system*” en VVAA: *Historia General del Cine, Volumen II, EEUU (1908-1915)*: op. cit. pp 83-100

<sup>315</sup> GOMERY, Douglas: “Los comienzos del *star system*” pp. 101- 118, en op.cit, p. 104

<sup>316</sup> GOMERY, Douglas: op. cit. p. 111

<sup>317</sup> GOMERY, Douglas: op. cit. p. 114 y 115

<sup>318</sup> GOMERY, Douglas: op. cit. p. 111

queña Mary. Dotó a su querido vagabundo de una amplia gama de rasgos que podía manipular minuciosamente película tras película. El omnipresente hom-brecillo era un fácil blanco de las burlas del mundo, pero se mostraba ágil, agudo e ingenioso a la hora de utilizar los objetos con que se topaba en su camino. El Pequeño Vagabundo no hacía más que meterse en líos, pero era capaz de sobrevivir en un mundo mezquino y cruel.”<sup>319</sup>

### 3.3.2.2 Géneros cinematográficos

El género cinematográfico es, como el literario, una serie de convenciones discursivas, comunes a un conjunto de textos fílmicos. Convenciones textuales que no poseen, sin embargo, un carácter estático. Señala Leutrat<sup>320</sup>: “Según la perspectiva clásica, el género no tiene dimensión diacrónica, es una noción puramente estructural”, a partir de los románticos, nos dice<sup>321</sup>, pierde definitivamente este carácter. Y definitivamente a partir del S. XX la naturaleza de la obra artística ha cambiado. La “reproductibilidad técnica”, como señaló Walter Benjamín<sup>322</sup> y nos dice Leutrat<sup>323</sup>, nos hace extraño establecer una obra del arte en modelo ideal de un género.

Los géneros cinematográficos dependen de circunstancias históricas, e incluso difiere la percepción que, en distintos momentos, la crítica cinematográfica se hace de ellos, señala Leutrat. Puede afirmarse, para Leutrat, que “el género (todos los géneros) serían “modulaciones” y no “moldes””<sup>324</sup>.

---

<sup>319</sup> GOMERY, Douglas: op. cit. pp. 110-111

<sup>320</sup> LEUTRAT, Jean-Louis: “La noción de género” pp 121-135 en VVAA: *Historia General del Cine, volumen II EE.UU. (1908-1915)*. Cátedra. Signo e Imagen, Madrid (1998), p. 126.

<sup>321</sup> LEUTRAT, Jean-Louis: op. cit. pp. 126 y 127

<sup>322</sup> BENJAMIN, Walter: *Discursos Interrumpidos I*. Ed. Taurus, Madrid (1989)

<sup>323</sup> LEUTRAT, Jean-Louis: op. cit. pp. 126 y 127

<sup>324</sup> LEUTRAT, Jean-Louis: op. cit. p. 134

### 3.4 *El género burlesco en Hollywood*

#### 3.4.1 *Orígenes y desarrollo de la comedia burlesca en EEUU*

“Ben Turpin debuta en 1907 en la Essanay”, señala Leutrat<sup>325</sup>, Mack Sennett “en 1909 es contratado por la Biograph” y protagoniza *The Curtain Pole*, dirigida por Griffith. Llegará a ser el director de la unidad de comedia de esta compañía mientras Griffith se ocupaba por su parte de los films dramáticos.

Sobre la producción de comedias en estos años, aporta Leutrat<sup>326</sup> los siguientes datos:

“En 1910 la Biograph funciona con los siguientes porcentajes: 29% de comedias y 71% de dramas. La comedia vuelve con fuerza en 1911 y las cifras cambian: 46% de comedias y 54% de dramas. Los tres años, 1908, 1909 y 1910, representan, pues, una caída momentánea de interés”

En 1912, con el resurgir de la comedia, según Leutrat<sup>327</sup>, Sennett funda la célebre Keystone que, señala<sup>328</sup>, se expande en 1914, “hace construir nuevos estudios y contrata directores”. El cine burlesco americano recoge, según Leutrat<sup>329</sup>, influencias de films cómicos europeos, franceses e italianos, “los cuales fijaron algunos rasgos característicos del género burlesco: la persecución (especialidad de Gaumont y Pathé), la tarta de crema, el toque seductor con actrices bonitas, la impertinencia frente a la autoridad....”

“Chaplin entra en la Keystone en Diciembre de 1913 y la deja en Enero de 1915. En el intervalo, el actor, venido del *music-hall* británico se metamorfosea en Charlot. Rueda 35 films para la Keystone. Es primero intérprete, luego codi-

---

<sup>325</sup> LEUTRAT, Jean-Louis: “El cine burlesco”, pp. 157-173 en *Historia general del cine, Volumen II, EEUU (1908-1915)*: op. cit. p. 161

<sup>326</sup> LEUTRAT, Jean-Louis: op. cit. p. 161

<sup>327</sup> LEUTRAT, Jean-Louis: op. cit. p. 170

<sup>328</sup> LEUTRAT, Jean-Louis: op. cit. p. 171

<sup>329</sup> LEUTRAT, Jean-Louis: op. cit., p. 157

rector y, finalmente, director único.”<sup>330</sup>

Mack Sennett conservaba, según señala Douglas Riblet<sup>331</sup>, de los primeros films cómicos *slapstick* junto a la fantasía e irrealismo, la rudeza y “asaltos crueles al cuerpo”: golpes, quemaduras, explosiones, complicadas peleas, es decir, la representación grotesca y transgresora.

El estilo de montaje fue según diversos historiadores un elemento distintivo de la comedia de la Keystone. Señala Douglas Riblet<sup>332</sup> como había un ajuste rítmico del montaje en todo el film, realizando los cortes de modo más rápido hacia el final de este. El ritmo del montaje se convirtió en trepidante, señala, la media de duración de los planos de la Keystone era de entre cinco y ocho segundos debido sobre todo al ritmo de las secuencias de la segunda mitad del film, a partir de 1913. Mack Sennett fue considerado pionero, junto a Griffith, en los avances estilísticos del cine de Hollywood.

### ***3.4.2 El cine cómico de Hollywood en los 20***

La comedia burlesca de Sennett, según señala Jean-Louis Leutrat<sup>333</sup>, aún se basaba en el *slapstick* antes que en “gags visuales más inspirados”. Se produce a mediados de los 10 el comienzo del auge histórico del género: “La historia del cine burlesco a partir de 1915 es la de un florecimiento en espacio de 15 años, para luego convertirse en otra cosa”<sup>334</sup>. En los 20, para Leutrat<sup>335</sup>, asistimos a una transición entre dos épocas del cine cómico estadounidense.

“Se dice que en los años 20 el cine burlesco se afina en la geometría keato-

---

<sup>330</sup> LEUTRAT, Jean-Louis: op. cit. p. 171

<sup>331</sup> RIBLET, Douglas: “The Keystone film comedy and the historiography of early slapstick”, pp 168-189 en *VVAA Classical Hollywood Comedy*, op. cit. pp. 172-173

<sup>332</sup> RIBLET, Douglas: op. cit. pp. 178-180

<sup>333</sup> LEUTRAT, Jean-Louis: op. cit., p. 172

<sup>334</sup> LEUTRAT, Jean-Louis: “El cine burlesco” pp. 191-220, *Historia General del Cine, Volumen IV, América (1915-1928)* Ed. Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1997, p. 201

<sup>335</sup> LEUTRAT, Jean-Louis: op. cit., p. 208



niana o que marca en otras el deslizamiento hacia la comedia psicológica o de costumbres, pero es difícil ir más lejos de estas constataciones.”

Se desarrolla un creciente interés por la estrella, cuyas particularidades, no obstante, tratan de explicar Henri Jenkins y Kristine Brunovska<sup>336</sup>: en la representación cómica hay algo que excede a lo narrativo y lo psicológico: “los personajes son a menudo un vehículo para que el comediante exhiba su repertorio de destrezas y habilidades”<sup>337</sup>.

Se producen también cambios determinantes en la extensión de los films :

“La modificación esencial proviene de la extensión de la dimensión de los films. El largometraje obliga a buscar otros ritmos, otro reparto de los gags, a imaginar guiones con un desarrollo, es decir, una línea directiva”<sup>338</sup>

La adaptación durante los años 20 de los cómicos más célebres, Chaplin, Keaton y Lloyd a valores narrativos es, para otros historiadores de cine como Steve Neale y Frank Krutnik<sup>339</sup>, causa de la desaparición del *slapstick* en la forma de lo que fue su origen, paradójicamente en el momento en que se producen sus obras más celebradas. El producto preferente de la industria era en los 20 y 30 el largometraje, señalan<sup>340</sup>, pero una serie de pequeñas compañías seguían produciendo cortos cómicos y dibujos animados (*Hal Roach*, *Disney*, *Fleischer Brothers*, *Educational Picture*, señalan) terreno en su opinión más proclive para la experimentación fuera de los cánones de Hollywood. Vemos, por tanto, diferencia de criterios en la valoración artística del género.

---

<sup>336</sup> JENKINS, Henri y BRUNOVSKA, Kristine: “Introduction: Acting funny”, pp. 149-167 en *VVAA: Classical Hollywood Comedy*, Edited by Kristine Brunovska Karnick and Henri Jenkins. Routledge, New York (1995)

<sup>337</sup> JENKINS, Henri y BRUNOVSKA, Kristine: op. cit. p. 151

<sup>338</sup> LEUTRAT, Jean-Louis: op. cit., p. 211

<sup>339</sup> NEALE, Steve y KRUTNIK, Frank: “Hollywood Comedy, and the case of silent slapstick” pp 97-131 en *Popular film, and Television Comedy*. Ed. Routledge, London, (1990), pp. 119-120

<sup>340</sup> NEALE, Steve y KRUTNIK, Frank: op. cit. pp. 107-108

### 3.4.3 El burlesco en el sonoro

Eric Rohmer<sup>341</sup>, en un capítulo del libro de André Bazin sobre Chaplin, indica alguna de las causas que produjeron en su opinión el declive del género en el sonoro. El antagonismo, nos dice<sup>342</sup>, “no estaba tanto en sonido e imagen [...] no es que la expresión visual se vea disminuida por la presencia del sonido”, como prueba de ello tenemos los gags audio-visuales de los hermanos Marx, sino entre “un mundo que se presenta, incluso cuando no lo es, como un calco exacto de la realidad que, en principio, “no es divertida””<sup>343</sup> y el mundo irreal reconstruido por lo cómico. Así en la misma línea André Bazin destaca cómo elementos realistas de la técnica cinematográfica de los 30 perjudicaron al burlesco, en concreto la introducción del film pancromático que reproducía más fielmente los grises y particularmente los matices del rostro; así en referencia a *El Gran Dictador* (1940) señala:

“.. desde el empleo de la película pancromática la máscara de Charlot no se adhería ya a la perfección del rostro de Chaplin. O, si se quiere, se adhería demasiado bien, de modo que bajo el maquillaje se discernían las imperceptibles arrugas, las patéticas vibraciones del rostro. Más que el sonido, es quizá el fin del cine en blanco y negro puro lo que ha decidido la evolución de Charlot”<sup>344</sup>.

Podemos indicar también la inadaptación del género a los nuevos tiempos de la industria. Lo cómico era subversivo, recordemos en este sentido la admiración hacia la obra de los Hermanos Marx de artistas de la vanguardia como Antonin Artaud. Nos cuenta François Mars<sup>345</sup> como Thalberg se dirige en 1935 a los hermanos Marx indicándoles que si con la locura de *Duck Soap* (1933), *Horse Feathers* (1932), *Animal Crackers* (1930), “habían obtenido el entusiasmo de la élite, también se habían atraído, la incompreensión hostil

---

<sup>341</sup> ROHMER, Eric: “La Condesa de Hong-Kong “, pp. 129-147, en Bazin, André: *Charles Chaplin*. Ed. Fernando Torres Editor, Valencia, (1974).

<sup>342</sup> ROHMER, Eric: op. cit. p.140

<sup>343</sup> ROHMER, Eric: op. cit. p.140

<sup>344</sup> BAZIN, André: *Charles Chaplin*, op. cit. pp. 115-116

<sup>345</sup> MARS, François: op. cit. p. 24

del gran público: no había necesidad de hacer reír tanto [...] os produciré un film que hará reír la mitad, pero con una historia verdadera [...] y ganareis diez veces más que con Duck Soap”. Así ocurrió, señala Mars, con *Una noche en la ópera* (1935). En mi opinión, por tanto, los comediantes del Hollywood sonoro de los 40 y 50 fueron “domesticados” por la industria, y perdieron la fuerza corrosiva de sus orígenes además del crédito general de la crítica cinematográfica.

### ***3.4.4 Los modos de representación en el cine cómico de Hollywood***

#### ***3.4.4.1 Naturalismo y realismo en la imagen cómica***

Finalmente queremos resaltar cómo existen rasgos distintivos del género burlesco en sus modos de representación y en referencia a otros géneros de Hollywood que han de ser descritos. El decorado, la iluminación y caracterización en el primer cinematógrafo eran fundamentalmente naturalistas, en lo cómico el naturalismo deriva hacia una cierta visión grotesca y caricatura de un universo urbano en ocasiones sórdido. Mientras en el Hollywood de los 20 se ponen de moda por el contrario los efectos *flou* o imagen *soft*, influencia de gran peso del melodrama, y se construye el célebre *glamour* de la estrella de Hollywood, el género cómico, si bien adquiere cierta calidad fotográfica, presenta una estética que prefiere la reproducción nítida de lo real y de sus texturas materiales. Podríamos decir, como señalaba Freud con respecto al sueño, que el universo irreal de lo cómico extrae sus materiales de la realidad y de lo real. Hay, por tanto, una tendencia integral al realismo en el cine cómico que nos señala Andre Bazin<sup>346</sup>. Vincula Bazin el género burlesco, en particular la obra de Chaplin, con cierto naturalismo: la obra del realismo poético de Jean Renoir y con el neorrealismo italiano de los 50. Realismo en la representación que, paradójicamente, combina perfectamente con la fantasía de lo cómico. Andre Bazin<sup>347</sup> señala como en el cine “hace falta que lo imaginario tenga sobre la pantalla la dimensión de lo real”.

Lo cómico presenta secuencias en las que se puede producir el trucaje pero efectiva-

---

<sup>346</sup> BAZIN, André: *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, Madrid (2001)

<sup>347</sup> BAZIN, André: op. cit. p. 76

mente con una tendencia frecuente a no fragmentar la realidad sino a presentarnos los acontecimientos en único plano y rodados con profundidad de campo. André Bazin señala como esta puesta en escena es favorable a “cierta comicidad del hombre en relación con los objetos”:

“Si el género burlesco ha triunfado antes de Griffith y el montaje, es porque la mayor parte de los gags ponían de manifiesto una comicidad del espacio, de la relación del hombre con los objetos y el mundo exterior. Chaplin en *El Circo*, se halla efectivamente en la jaula del león y los dos están encerrados juntos en el cuadro de la pantalla”<sup>348</sup>.

#### 3.4.4.2 *Encuadre, marco teatral y mirada a cámara*

Hay rasgos de este género que parecen anclados en los modos de representación del llamado por Burch cine primitivo, pero son, al mismo tiempo, creemos, exigencias estéticas del género; la predominancia de planos frontales, simétricos, por ejemplo, puede relacionarse con la tendencia de lo cómico a la repetición y a lo especular. Nos indica Burch<sup>349</sup>, no obstante, como la frontalidad se trata de una característica general del cine de los primeros tiempos, y como durante mucho tiempo “la ubicuidad sólo puede expresarse en el cine en el terreno de la frontalidad, es decir, desde un punto de vista fijo” y no se concebía la posición de la cámara fuera de este ángulo. Sería, según señala, un reflejo de su origen en los géneros teatrales de la cultura popular que hemos descrito, y que tanto influyeron en el cine cómico. Veremos no obstante en el análisis de la obra de Chaplin y Keaton como la realización en su obra presenta una gran complejidad y asimila las innovaciones de la época.

En lo cómico el espectador es animado a intervenir, siendo habituales las miradas a cámara y las frases dirigidas al público, por ejemplo de Groucho Marx. En la representación cómica se produce, en este sentido, como señalan muchos historiadores y analistas del

---

<sup>348</sup> BAZIN, André: op. cit. p. 80

<sup>349</sup> BURCH, Noël: op. cit. p. 229

cine cómico, una ruptura, motivada genéricamente, de lo que serán las normas clásicas de Hollywood en lo referente a la construcción del espacio fílmico y respecto al juego de miradas; si en el texto clásico de Hollywood la mirada a cámara es prohibida, el género cómico es una excepción. En lo cómico, como ya hemos mencionado, se apela al público, se hace patente la representación, algo característico de los géneros del teatro popular.

#### 3.4.4.3 *El montaje en lo cómico*

La contradicción y absurdo cómico del gag se reflejan en el montaje en términos de significación. Sergei Eisenstein<sup>350</sup> nos define así el montaje: “dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad que surge de la yuxtaposición”. Eisenstein<sup>351</sup>, quien defiende el uso de estructuras significativas de tipo retórico o discursivo en el cine en dialéctica con la naturaleza realista de la imagen cinematográfica, señala la formación de “unidades cualitativamente nuevas” como efecto de significación esencial de lo cómico.

Respecto al uso del montaje en su dimensión narrativa, como modo de representar el espacio y el tiempo y articular la historia, el género se caracteriza por una preferencia por la reproducción en tiempo real. En este sentido podría afirmarse paradójicamente de nuevo su realismo, típico de Hollywood, junto a su fantasía; pero es esta reproducción en tiempo real sobre todo una consecuencia de su carácter dramático, en el sentido de teatral. Sin embargo se hace patente la voz narrativa<sup>352</sup> en los carteles explicativos, incluso retóricos, que vemos por ejemplo en *El Chico* (1921) de Chaplin. Podemos señalar, no obstante, como esta percepción temporal lineal característica del género no es ajena a una forma de retórica cómica, un recurso conocido para la caricaturización, la cámara rápida, que produce inmediatamente la percepción de los gestos y movimientos como automatismo e irreales. Señalemos asimismo de nuevo el carácter dinámico de la persecución cómica y su influencia en el desarrollo de las primeras formas de montaje al principio de la historia del cine.

---

<sup>350</sup> EISENSTEIN, Sergei: *El sentido del cine*, Siglo XXI, Madrid, (1994), pp. 11-12.

<sup>351</sup> EISENSTEIN, Sergei: op. cit. p. 13

<sup>352</sup> Sobre los diferentes modos de enunciación en el relato véase GENETTE, Gérard: *Figuras III*. Editorial Lumen, (1989).

## SEGUNDA PARTE: CHARLES CHAPLIN VS BUSTER KEATON

### 4 CHARLES CHAPLIN

#### 4.1 Introducción

Charles Chaplin nació el día 16 de abril de 1889 en Londres, según señala Jean Mitry<sup>353</sup>. Señala Mitry<sup>354</sup> la posible inspiración de Chaplin, para la caracterización de Charlot, en el ambiente urbano de los lugares en que transcurrió su infancia.

“Nada se parece más a las callejuelas sórdidas de Oliver Twist, que las de *Kennington* o las de *Limehouse*, donde Charlot ha situado sus aventuras”.

Charles Spencer Chaplin era el primer hijo de dos artistas del vodevil. Mabel Itzcovich<sup>355</sup> habla de la estrechez de la infancia de Chaplin marcada por el amor y admiración a su madre siendo su primera maestra de mímica y pantomima.

Caería enferma cuando Chaplin era sólo un niño siendo ingresada en un hospital psiquiátrico. Chaplin fue acogido por diversas instituciones de caridad. Según David Robinson<sup>356</sup> la primera actuación de Chaplin fue con cinco años cuando su madre tuvo que abandonar el escenario por enfermedad. El manager del espectáculo había visto al pequeño Charlie representar un número para los amigos de la madre, el público comenzó a lanzar monedas y el niño continuó cantando y bailando.

El referente cultural del personaje Charlot, señala Bleiman<sup>357</sup>, son “las tradiciones bufonescas y arlequinescas”, por ejemplo los zapatos grandes típicos de los payasos; pero con

---

<sup>353</sup> MITRY, Jean: *Tout Chaplin. L'œuvre Complète Présentée par le Texte et par L'Image*. Editions Atlas, Paris (1987), p. 10.

<sup>354</sup> MITRY, Jean: *Charlot y la Fabulación Chaplinesca*. Ed. Fontanella, Barcelona (1967) p. 21

<sup>355</sup> ITZCOVICH, Mabel: “Introducción”, pp. 5-11 en Eisenstein S.M., Bleiman M., Kosintsev G.: *El Arte de Charles Chaplin*, Ediciones Losange. Buenos Aires (1956) p. 6

<sup>356</sup> ROBINSON, David: Chaplin, *La Vita e L'arte*, op. cit. pp 18-19.

<sup>357</sup> BLEIMAN, M.: “La imagen del pobre hombre” pp 13-55 en Eisenstein S.M., Bleiman M., Kosintsev G.: *El Arte de Charles Chaplin*, op. cit. p. 39

respecto a su dimensión realista, señala Bleiman<sup>358</sup>, a Chaplin “la figura de su personaje se le había ocurrido pensando en la *Whitechapel* de Londres, donde había visto muchos ingleses de bigotes negros, que calzaban zapatos inverosímilmente grandes y llevaban con gravedad sus andrajos”.

A los diez años, según nos relata David Robinson<sup>359</sup>, Chaplin comienza a actuar en el music-hall, espectáculo de gran popularidad en la Inglaterra victoriana, participando en las *tourneés* de los *Eight Lancashires Lads*. Actuó también en la obra de teatro *Sherlock Holmes* de William C. Gillette, señala<sup>360</sup>. Más tarde respondió a un anuncio para el espectáculo de cómicos jóvenes *Casey's Court Circus, or the Caseyhome*. La siguiente compañía donde trabajó fue la inglesa los *Speechless Comedians* de Karno. En su espectáculo, señala Robinson<sup>361</sup>, confluían una suma de la pantomima y el circo “mezclando las acciones acrobáticas y los efectos escénicos con elementos narrativos y cómicos”<sup>362</sup>. La compañía de Karno inició en Nueva York su *tourneé* por todo América, señala Robinson<sup>363</sup>. En 1912 concluyó esta gira regresando a Inglaterra, señala<sup>364</sup>. Vuelven de nuevo a América en Octubre del mismo año<sup>365</sup>. En Noviembre del 1913 Chaplin deja esta compañía<sup>366</sup>, para entrar a trabajar en el cine, en la Keystone, bajo las órdenes de Mack Sennet. El género burlesco cinematográfico recogería esta influencia del music-hall, destacando Itzcovich<sup>367</sup> dos elementos característicos de este espectáculo: el “ritmo acelerado” y como el “sentido fundamental de lo cómico residía en el fracaso”.

A destacar lo fructífero de la obra cinematográfica de Chaplin señala Bordat<sup>368</sup>: “Ochenta films realizados entre 1914 y 1966”. Señala<sup>369</sup> además la continuidad en su obra;

---

<sup>358</sup> BLEIMAN, M.: op. cit. p. 39

<sup>359</sup> ROBINSON, David: op. cit. pp. 30-31

<sup>360</sup> ROBINSON, David: op. cit. p. 49

<sup>361</sup> ROBINSON, David: “Accanto a Karno, Il “Governatore”, pp. 75-104 en *Chaplin, La Vita e L'arte*, op. cit pp. 75 y 76

<sup>362</sup> ROBINSON, David: op. cit. p. 76

<sup>363</sup> ROBINSON, David: op. cit. pp. 95-96

<sup>364</sup> ROBINSON, David: op. cit. p. 100

<sup>365</sup> ROBINSON, David: op. cit. p. 101

<sup>366</sup> ROBINSON, David: op. cit. p. 104

<sup>367</sup> ITZCOVICH, Mabel: op. cit. p. 6

<sup>368</sup> BORDAT, Francis: “Le dynamique de l'œuvre” pp. 84-86 en *Positif*, Septembre 202 n°499, p. 84

<sup>369</sup> BORDAT, Francis: op. cit. p. 84

“la primera serie de la *Keystone* funciona”, nos dice, “ya un poco como un folletín para el público popular, y [...] una lógica no menos profunda encadena”, en su opinión, “los largometrajes de la *United Artists* de 1923 a 1952.”

Charlot se convierte en poco tiempo, según señala André Bazin<sup>370</sup>, “en un personaje mítico que domina todas aquellas aventuras en que se ve mezclado y existe para el público antes y después de “Charlot en la calle de la Paz” o “El peregrino””; es decir, existe fuera, más allá, de sus películas. Jean Mitry<sup>371</sup> habla también de la dimensión de mito de Charlot:

“Sin embargo, ocurre que por un proceso inverso, un carácter singular descubre o hace descubrir todo un conjunto de conceptos que llegan a fundirse sobre él, a modularse a su semejanza”

Por lo que se refiere a su modo de trabajo, del material de descartes conservado por el propio Chaplin se puede extraer, según Gavin Millar<sup>372</sup>, ciertas conclusiones: las historias de sus films iban emergiendo a medida que las rodaba, probaba los gags varias veces con muchas tomas, y era capaz de alterar los planes del rodaje si no se adaptaban a lo que quería, por ejemplo en *The Gold Rush* (1925). Este material del trabajo demuestra, según Millar<sup>373</sup>, que Chaplin concebía los “gags desarrollándose de forma circular y al azar antes que como resultado de una más profunda conciencia de progresión del personaje y la situación”. Los gags de “simple transformación”, como la danza de los panecillos en *The Gold Rush* (1925) (*La Quimera del Oro*), “aparecen como los más logrados”. Jean Mitry<sup>374</sup> habla, por el contrario, del genio narrativo de Chaplin.

En la época de los largometrajes de los 20 se desarrolla la dimensión dramática de su obra con películas como *El Chico* (1921), *La Quimera del Oro* (1925) y *El Circo* (1928) de las que hablaremos más adelante. Chaplin estrenó *City Lights* (1931) ya en la época sonora

---

<sup>370</sup> BAZIN, André: *Charles Chaplin*, Ed. Fernando Torres, Valencia, (1974), p.17

<sup>371</sup> MITRY, Jean (1967): op. cit pp. 22-23

<sup>372</sup> MILLAR, Gavin: “The unknown Chaplin”. *Sight and Sound*, International film Quarterly, nº 2. Spring 83 pp. 98-99

<sup>373</sup> MILLAR, Gavin: op. cit. p. 99

<sup>374</sup> MITRY, Jean (1967): op. cit. p. 13



con un uso restrictivo del sonido. A continuación Chaplin realizó *Modern Times* (1935) y *The Great Dictator* (1940) su primer film sonoro y el último en el que aparece Charlot el vagabundo. Las películas más importantes de Chaplin en los siguientes años fueron *Monsieur Verdoux* (1947) y *LimeLight* (1952). En los años posteriores a la guerra artistas del cine americano comenzaron a sufrir las persecuciones del comité de actividades antinorteamericanas. Chaplin viajaba con su mujer a Inglaterra para la primicia mundial de su película *Candilejas* en Londres, cuando, según señala David Robinson<sup>375</sup>, la radio transmitió la noticia de que “el procurador general de los EEUU, James McGranery, había anulado el permiso de reentrada de Chaplin” a los EEUU. Se acogía a una de las normas por las que era posible vetar el ingreso en el país a los extranjeros si atentaban a la moral, la salud física y mental o difundían el comunismo o apoyaban a organismos filocomunistas.

## **4.2 Charlot en la filmografía de Chaplin**

### **4.2.1 El origen de Charlot en la Keystone**

Charlie Chaplin empieza a trabajar bajo las órdenes de Mack Sennet y entra a formar parte de la Keystone. El primer film de Chaplin en esta compañía fue *Making a Living*. El personaje de Charlot nació no obstante, según Francis Bordat<sup>376</sup>, en las pantallas cinematográficas “en Enero de 1914” en *L'Étrange Aventure de Mabel*. En la creación de su personaje se manifiestan, según Bordat<sup>377</sup>, los condicionamientos del medio cinematográfico: “el diseño de las persecuciones, el famoso viraje de noventa grados sobre un pie, [...] los recursos de la planificación y escalas de planos progresivamente desarrollados por Chaplin en contra de las normas de la Keystone”. Sin embargo, según Bo Berglun<sup>378</sup>, la primera vez que Chaplin aparece con el traje de vagabundo habría sido en su segundo film, *Kid Auto Races at Venice*, estrenado el 7 de Febrero de 1914. Estas contradicciones en los datos

---

<sup>375</sup> ROBINSON, David: op. cit. pp. 617-618

<sup>376</sup> BORDAT, Francis: op. cit. p. 84

<sup>377</sup> BORDAT, Francis: op. cit. p. 85

<sup>378</sup> BERGLUN, Bo: “The Day the Tramp was Born” pp. 106-112 en *Sight and Sound*, Spring 1989, nº2, p. 106

pueden deberse al hecho de que “los films no eran estrenados necesariamente en el orden en que se producían” y hay cercanía en el tiempo entre la realización de ambas películas.

En el rodaje de *Kid Auto Races at Venice*, señala Berglun<sup>379</sup>, aparece ante el público y se dirige a una de las cámaras para perturbar el rodaje, haciendo reír a la gente cuando descubren que en realidad se trata de un actor. Esta escena es rodada por otra cámara y vemos registrada en ella el descubrimiento de un mito. Y así, señala Berglun<sup>380</sup>, el personaje más célebre del cine hace su “debut no en un mundo de ficción e irreal sino en uno real”. El momento del nacimiento del personaje se produciría entonces el “10 de enero de 1914”.

*“A fictions being appears for the first time in documented reality, only later to move into fiction for ever”<sup>381</sup>.*

Señalemos no obstante que pese a este rasgo realista en la concepción del personaje, claramente derivado del carácter documental del primer cine, las películas de Chaplin demostrarán ser deudoras de la tradición cultural cómica que hemos descrito brevemente en la primera parte de esta tesis.

Chaplin en su autobiografía, aunque menos preciso en las fechas, es mucho más descriptivo en las motivaciones del nacimiento del personaje y mito cinematográfico *The Tramp*<sup>382</sup>.

“No tenía ni idea respecto al tipo que iba a hacer. No me gustaba mi atuendo de reportero. Sin embargo, al dirigirme hacia el vestuario pensé que podía ponerme unos pantalones muy holgados, unos zapatones, y añadir al conjunto un bastón y un sombrero hongo. Quería que todo estuviera en contradicción: los pantalones holgados; la chaqueta, estrecha; el sombrero, pequeño, y los zapatos, grandes. Estaba indeciso si debía parecer viejo o joven; pero recordando

---

<sup>379</sup> BERGLUN, Bo: op. cit. p. 107

<sup>380</sup> BERGLUN, Bo: op. cit. p. 112

<sup>381</sup> BERGLUN, Bo: op. cit. p. 112

<sup>382</sup> CHAPLIN, Charles (1964): *Historia de mi vida*, Editorial Debate, Madrid, (1989), pp.158-159

que Sennett creyó que yo era mucho mayor, me puse un bigotito, que, en mi opinión, me añadiría edad sin ocultar mi expresión.

No tenía la menor idea de que personaje iba a representar; pero en cuanto estuve vestido, la ropa y el maquillaje me hicieron sentir qué clase de personaje era. Empecé a descubrirlo, y cuando llegué al escenario, había nacido por completo. Al enfrentarme con Sennet me había encarnado en el nuevo ser, y me paseé por allí haciendo molinetes con el bastón y contoneándome ante él. Pasaron por mi mente en rápida sucesión gags y situaciones cómicas.”

Chaplin describe su personaje a Sennett:

“Fíjese, este personaje es polifacético: es al mismo tiempo un vagabundo, un caballero, un poeta, un soñador, un tipo solitario que espera siempre el idilio y la aventura. Quisiera hacerse pasar por un sabio, un músico, un duque, un jugador de polo. Sin embargo, lo más que hace es coger colillas o quitarle su caramelo a un bebé. Y, naturalmente, si la ocasión lo requiere, le dará una patada a una dama en el nalgatorio, ¡pero sólo en el caso de incontenible furia!”.

El debut de Chaplin como realizador permanece un poco incierto, pero señala Robinson<sup>383</sup> como enseguida dirigió todas las películas en las que aparece como actor. Según señala este historiador<sup>384</sup> aprendió los misterios del montaje y la puesta en escena cinematográfica de Sennett, que había aprendido a su vez de Griffith en la Biograph.

Respecto a la puesta en escena de su films en la Keystone señala Jean Mitry:

“En sus films, los juegos de escenas, las idas y venidas, los gestos de los actores llegaron a ser otras tantas figuras interpretadas y “mimadas” bajo el signo de la danza”<sup>385</sup>.

---

<sup>383</sup> ROBINSON, David: op. cit. p. 127

<sup>384</sup> ROBINSON, David: op. cit. p. 128

<sup>385</sup> MITRY, Jean (1967): op. cit. p. 62

## 4.2.2 Essany y Mutual

### 4.2.2.1 Los films de la Essany

Chaplin comenzó a trabajar en la compañía Essany a partir de 1915. En Otoño de 1915 el hermano de Chaplin, Sidney, dejó la Keystone para encargarse de los asuntos económicos de su hermano y de la explotación de su imagen creando las compañías *Charles Chaplin Music Company* y la *Charles Chaplin Advertising Company*, señala David Robinson<sup>386</sup>. Desde el comienzo de esta serie Chaplin tuvo como compañera a Edna Purviance, quien fue pronto su pareja sentimental. Otros actores de su equipo fueron Ben Turpin, Leo White y Bud Jamison, según David Robinson<sup>387</sup>.

La obra de Chaplin refleja a menudo, en clave grotesca, la sociedad urbana y los personajes de las ciudades americanas de principio de siglo XX. Los primeros films de Chaplin en la Essany. *His New Job* (1915), *Night Out* (1915) *In the Park*, (1915) o *By the sea* (1915), nos muestran al Charlot más descarado, “amoral” y pícaro en una serie de aventuras en las cuales se enfrenta con la galería habitual de personajes grotescos. Como antagonista de Charlot vemos a Leo White, quien representa la moralidad y el orden social carente de autoridad, fácilmente burlado. Por ejemplo en *The Jitney Elopment* (1915) una farsa en la que Charlot intenta suplantar a un conde interpretado por Leo White, y prometido de la chica que le gusta.

Las películas de Chaplin de la época siguen a menudo un patrón dramático en el cual se presentan en clave de farsa una serie de enredos amorosos, flirteos y conflictos de celos, protagonizados por personajes-tipo. Los antagonistas de Charlot son el conde con chistera, perilla y bigote puntiagudo, interpretado por Leo White y el marido grueso, Bud Jamison (en la Mutual será Eric Campbell); la chica atractiva, es durante muchos años Edna Purviance.

Chaplin maneja con inteligencia los recursos expresivos filmicos para la representación cómica. Así lo vemos en *The Champion* (1915) y *Shanghaied* (1915). En la puesta en escena de estos films predomina el aspecto de representación centrada en la pantomima,

---

<sup>386</sup> ROBINSON, David: op. cit. p.163

<sup>387</sup> ROBINSON, David: op. cit. p. 146

gestos y movimientos de Charlot, para el disfrute del gag por parte del espectador.

Como sabemos por sus fotos con diversos uniformes, en muchos de sus films Charlot desempeña diversos oficios. En *Work* (1915) vemos a Charlot en el duro oficio de ayudante de pintor y empapelador. Se trata de una divertida caricatura, exageración con el propósito de causar risa, de la explotación social. Por ejemplo en el gag en el cual asciende una colina cargando con el carro en el cual el jefe va también subido, para caer cuando llega a la cima. Lo cómico basado en el fracaso del personaje podría ser la inversión paródica del relato mítico protagonizado por el héroe; y los gags resolutivos sorprendentes también muy frecuentes en el género, un regreso del personaje a la categoría de héroe. Charlot intenta dedicarse a los oficios y ocupaciones más diversas, donde se manifiesta su conocida incapacidad para someterse a ninguna disciplina. Y de modo semejante a las mascaradas carnavalescas, se burla de estas convenciones o roles sociales, de los oficios en los cuales todos adquirimos una personalidad que en cierto modo nos es ajena, reduciendo los formalismos al absurdo. Charlot fracasa también en el “anti oficio” de ladrón en *Police*, 1916. Si bien parece en principio carente de principios éticos, finalmente se revela como defensor de los buenos sentimientos. Entra en una casa a robar junto a su compañero de prisión, pero al encontrarse a una guapa chica, interpretada por Edna Purviance, “es de nuevo conducido por el buen camino” y decide proteger a la chica del compinche ladrón. Este le dispara a los pies, y Charlot salta hábilmente esquivando los disparos. Al final de esta película Charlot, quien no conquista a la chica, se aleja resignado hacia el horizonte en la línea de fuga de la imagen (que se cierra con iris) en una imagen célebre en la historia del cine.

Charlot aunque vagabundo, viste sus harapos con pretendida y cómica elegancia, siendo esta contradicción vagabundo / dandy uno de los principales recursos cómicos en la creación del personaje. El primer gag del film *The Bank* (1915), se basa en esta contradicción lo que es, al mismo tiempo, uno de sus principales recursos dramáticos: Charlot llega al banco donde trabaja, dándose aires de gran importancia, abre la caja fuerte... y saca de ella su uniforme de empleado de la limpieza y sus utensilios.

Una inflexión argumental y dramática en la obra de Chaplin la constituirá para Mitry el siguiente film de la *Essanay*, *The Tramp*, (1915), por la inclusión de elementos sentimentales en su obra. Charlot vagabundo, se enamora de nuevo de una chica a la que salva de

unos *gangsters* y ésta, en agradecimiento, lo acoge en su granja. Allí vuelve a demostrar su actitud heroico-cómica. Cuando descubre que ella no corresponde a su amor abandonará la granja alejándose melancólicamente en el horizonte y recuperando su pequeño hatillo.

En los films de Chaplin se utilizan los recursos de la tradición cómica. El tema del transformismo cómico tan característico del carnaval aparecerá en el film de Charlot *A Woman*, (1915). La imitación de los gestos y poses femeninos en el coqueteo resultan tan verosímiles en esta película que lo real de su cuerpo masculino se nos esfuma en el engaño. Esta ductilidad de Chaplin y, por extensión, de los actores cómicos permite hablar a Francis Bordat<sup>388</sup> de la ambivalencia y paradoja de los caracteres del personaje de Charlot, en este caso “masculino / femenino”, pero, también, señala, “dandy y vagabundo, caballeresco y engañoso, delicado y grosero, cándido y calculador..”.

#### 4.2.2.2 *Los films de la Mutual*

En *The Floorwalker* (1916), el primer film de Chaplin en la Mutual, Charlot vuelve a desempeñar un oficio, esta vez el de dependiente de tienda. Volvemos a encontrar tópicos cómicos, en este caso el de la figura del sosias. Charlot se divierte con su trabajo en la tienda. Lo dirige fuera de lo convencional haciendo, por ejemplo, cosquillas en el pie a una dama a la que prueba un zapato, o regando delicadamente los tocados de flores de los sombreros de señoras. La típica persecución es de nuevo el principal recurso cómico de la acción narrativa que se intenta plantear de forma cada vez más sorprendente en los movimientos en escena, en este caso en la vertical del cuadro, utilizando las escaleras mecánicas y el ascensor en una serie de absurdos e ingeniosos gags. El suelo de madera del ascensor acaba roto en la cabeza del gordo y barbudo gerente y timador.

La parodia es una forma o un subgénero de lo cómico. En la divertida *The Fireman* (1916) Charlot es un bombero. Se trata de una simpática parodia del héroe de actualidades de los inicios de la historia del cine que nos lo muestra con todas las debilidades humanas. Se convierte, sin embargo, en héroe al final de la película demostrando, mediante su capa-

---

<sup>388</sup> BORDAT, Francis: op. cit. p. 85

ciudad acrobática, su heroicidad: escalando el muro de la casa que arde, para rescatar a la chica que le gusta.

En las películas más sentimentales de Charlot, en las que se mezcla el género de lo cómico con el melodrama, vemos argumentos clásicos ya convertidos en estereotipos; por ejemplo en *The Vagabond* (1916), la pérdida de un hijo acogido por gente más humilde (que anticipa el argumento de su primer largometraje *The Kid* (1921)).

En *One A.M.* (1916) un caballero borracho intenta, primero, entrar a su casa y más tarde alcanzar la habitación y acostarse; pero los objetos y muebles de la casa se le sublevan. Primero las escaleras que se resisten a que las suba, luego la mesa giratoria; y como protagonista, en evidente caricatura, el gran péndulo del reloj de la casa, rasgo distintivo del hogar burgués: cuando logra subir por fin las escaleras el gran péndulo lo golpea y cae. Como el mismo reloj sugiere es el manejo del suspense cómico, del tiempo, con la dilación del principal gag, el del golpe del péndulo, el principal recurso cómico de esta película.

Siguen las parodias de los diversos oficios a cargo de Charlot. En *The Pawnshop* (1916) Charlot representa a un empleado de un pequeño comercio de compraventa de objetos, y vemos en diversos gags los estropicios que provoca en el trabajo, que incluyen cierta locura destructiva. Así ocurre en el gag en el cual Charlot ausculta el reloj para saber si merece la pena pagar dos dólares por él. Finalmente le pega un martillazo, lo abre con un abrelatas, lo destroza, y se lo devuelve a su dueño.

Nos habla Jean Mitry<sup>389</sup> del papel del objeto en los films de Charlot, en sus gags. Como ya indicamos, pero queremos resaltar:

“Para Charlot, el principio de identidad, no es más que una identificación subjetiva del objeto a la idea. Lo cómico está en que esta relación es insólita, rara, en que cabalgando sobre las categorías, derriba las relaciones lógicas. No es lógico más que para sí mismo, y sobre el plano estricto de las relaciones afectivas, emocionales.”

---

<sup>389</sup> MITRY, Jean: op. cit. p. 39

En la siguiente película *The Count* (1916) Charlot es a su vez un desastroso ayudante de un sastre. Total que le despiden sin cobrar su sueldo. El sastre, interpretado por el malhumorado Eric Campbell, encuentra una tarjeta con una invitación a una fiesta en la chaqueta de un conde y decide suplantarle, produciéndose la casualidad de que Charlot se encuentra en la misma mansión ya que ha acudido a visitar a su amiga la cocinera. Escondido Charlot, para no ser descubierto, en un elevador que lleva la comida desde la cocina al recibidor de la mansión, intenta pasar desapercibido, como si se tratara del retrato de un ilustre antepasado. Allí se encuentra con su antiguo jefe, el sastre vestido de conde. Descubriendo Charlot su intento de timo le propone participar en él como su ayudante, pero en realidad se presenta como el mismo conde. Junto a otros galanes, intentan seducir a la rica dueña de la casa, interpretada por Edna Purviance, ganando su simpatía y la antipatía de los competidores. Bailan, se divierten, pero al final se produce una pelea burlesca, típica secuencia final de persecución, entre los distintos pretendientes que envidiosos persiguen todos a Charlot. Cuando aparece el verdadero conde, quien denuncia a los impostores, se complica definitivamente la pelea, concluyendo el film con Charlot escapando velozmente en la línea de fuga de la imagen, y cerrando el plano a negro con un iris.

En *Behind the Screen* (1916) vemos un film dedicado de nuevo a la parodia en este caso de otros géneros cinematográficos. Charlot trabaja de figurinista en unos estudios donde se realizan películas de todos los géneros; lo encontramos, en primer lugar, ayudando a la construcción de un decorado de una película de carácter histórico, que finalmente se desmorona. Se le contratará como figurante para el lanzamiento de tartas, y también para una película del Oeste. El contraste entre el mundo real del trabajo y el idealizado de las películas se escenifica en un gag en el cual Charlot aparece junto a dos estatuas, de estilo neoclásico, de dos desnudos, uno masculino y otro femenino; y púdicamente da la vuelta a la femenina. En *The Rink* (1916) Charlot desempeña ahora el oficio de camarero, que en la pista de patinaje se convierte en el seductor Cecil Zelter. Allí conocerá a Edna a la que protegerá de un grueso caballero que la molesta, interpretado por Eric Campbell. La primera secuencia ha comenzado con los distintos personajes que acuden al restaurante donde trabaja Charlot. Los equívocos provocados por los coqueteos e infidelidades entrecruzadas nos remiten al género del vodevil. En la pista de patinaje, donde se encuentran Chaplin,



Edna y el gordo malhumorado, Eric Campbell, asistiremos a una bella y muy cómica actuación de Chaplin, patinando y burlando al gordo que le persigue enfadado, una de las más graciosas y célebres de la obra de Charlot y del cine cómico.

En *Easy Street* (1917) Charlot es un policía siendo además una película interesante en la filmografía de Chaplin por ser la primera netamente ideológica. Charlot se despierta escuchando música religiosa que proviene de la misión a la puerta de la cual duerme. Se levanta y entra en el templo y se sienta en un banco al lado de una mujer con su hijo, quien se lo deja a Charlot, mientras busca las gafas, y parece olvidarse de él. Mira Charlot a los feligreses, escucha el sermón distraído. Queda prendado de la hija del predicador y decide seguir la senda del bien, devuelve el cepillo que había guardado en el fondo de los pantalones, y se alista como policía. Pero no sabe que será destinado a Easy Street, “La Calle de la Paz”, donde todos los policías han sido malheridos por sus habitantes, al frente de los cuales se encuentra el forzado interpretado por Eric Campbell, quien, a modo de trofeo, se apropia de los cascos de los policías. Charlot, será la previsible próxima víctima, y nos encontramos de nuevo ante la típica trama cómica del burlesco americano, donde un individuo, simpático, pequeño y burlón, se enfrentará a un bruto al que vencerá con su imprevisible, y cómica, inteligencia y astucia. Jean Mitry<sup>390</sup> opina que esta película es sin duda la sátira más violenta que Chaplin haya realizado en una forma caricatural en espera de “El Dictador”:

*« L'ironie sublime est dans l'épilogue. Jamais encore les institutions, les lois, les principes moraux, les catéchistes n'avaient été moquées avec cette sarcastique virulence. La raillerie de ceux qui croient maintenir l'humanité dans le droit chemin avec les versets de la Bible et la peur du gendarme s'y étale à plaisir. Et celle encore des “bons sentiments” subitement éclos sous la rosée bénéfique d'un sourire ou d'une bénédiction... ».*

En *The Cure* (1917) Chaplin es esta vez un veraneante, vestido de blanco y con sombrero *canotier*. Lo vemos en un balneario donde va a curarse con las aguas medicinales;

---

<sup>390</sup> MITRY, Jean: *Tout Chaplin*, Editions Seghers, Paris, (1972), p 169

pero lleva la maleta llena de botellas de licores y aguardiente. Terminan éstos vertidos accidentalmente en la fuente de aguas curativas, formándose al final de la película una divertida fiesta en la que participan ebrios todos los huéspedes del balneario. En *The Adventurer* (1917) Charlot escapa de prisión, y termina librándose de los policías y del uniforme huyendo a nado. Al llegar a la orilla salva a una madre e hija que están ahogándose. Una vez ha salvado a todos, el cobarde acompañante gordo de las señoras es arrojado de nuevo al agua. Recibido como huésped por las señoras, se convertirá a partir de ahora en el contrincante del gordo.

En la célebre *The Immigrant* (1917) Charlot se dirige en un barco y junto a otros emigrantes a EEUU. De espaldas a cámara y asomado por la cubierta parece sufrir un mareo. Sin embargo se vuelve y vemos que respira hondamente el aire marino y que estaba pescando. Pero el balanceo del barco es brutal y por ello Charlot camina con dificultad por la cubierta, yendo a sentarse finalmente al lado de un inmigrante ruso (se le identifica por el gorro), quien le contagia sus violentas convulsiones. Suena la campana que anuncia la comida. Una gruesa mujer, interpretada por un actor disfrazado de mujer, cae y se ve imposibilitada para levantarse por el movimiento del barco; Charlot comparte el plato que se desliza sobre la mesa de un lado a otro a cada balanceo, con el comensal de enfrente. El amor aparece de nuevo en la imagen de Edna, a la quien Charlot cede su sitio. Charlot gana dinero jugando a los dados y se lo entrega a la chica cuya madre está enferma y a la quien un ladrón ha arrebatado el dinero mientras dormía. Al llegar a Nueva York la policía les separa.

Ha pasado el tiempo y Charlot está empobrecido, pero la buena suerte que a menudo le acompaña, hace que encuentre una moneda y pueda comer. La siguiente escena se desarrolla en el restaurante, donde Charlot come su plato de alubias y es servido por un antipático y grueso camarero interpretado de nuevo por Eric Campbell. Pero al final de la escena vemos que se le ha escapado su única moneda por un agujero del pantalón. La angustia crece cuando comprueba que los camareros no son nada comprensivos con un hombre al que le faltaban solamente unos cuantos centavos. Allí se encuentra de nuevo a la chica, quien está de luto por la muerte de su madre, y la invita a comer. Charlot se había encontrado de nue-

vo una moneda, pero es doblada con los dientes por el grueso y amenazante camarero. Sin embargo la fortuna sonríe a la pareja y un artista se sienta en la misma mesa y les contrata. Se ofrece a pagarles la comida: Charlot, educadamente “rechaza la invitación”. El artista declina pagar. Afortunadamente la propina que deja por su cuenta es suficiente para pagar la comida de Charlot y su pareja, y dejar a su vez una pequeña propina. Final feliz: cuando salen del restaurante Charlot pide un adelanto de su sueldo y convence a la chica para que se case con él.

#### 4.2.3 *First National*

Vamos a dejar que el propio Chaplin<sup>391</sup> nos hable de *A Dog's Life* (1918), su primera película en la First National y una de las más hermosas en mi opinión de su filmografía.

“Mi primera película en mi nuevo estudio fue *A Dog's Life* (Vida de Perro). El argumento contenía un elemento satírico. Establecía un paralelo entre la vida de un perro y la de un vagabundo. Este leitmotiv era la estructura sobre la que ideé diversos gags y efectos de comedia burlesca. Yo empezaba a pensar en mis comedias con un sentido estructural para hacerme idea de su forma arquitectónica. Cada secuencia implicaba la siguiente, y todas ellas estaban vinculadas al conjunto.

La primera secuencia mostraba el rescate de un perro en una pelea con otros perros. La siguiente era el rescate de una chica de un dance hall que pasaba también “una vida de perro”. Había otras muchas secuencias, todas ellas ordenadas en una concatenación lógica de incidencias. Por simples y obvias que eran estas películas cómicas, había en ellas una gran cantidad de invención y acción inmediata. Si un gag interfería en la lógica de los acontecimientos prescindía de él, por gracioso que fuera.”

---

<sup>391</sup> CHAPLIN, Charles (1964): (1989), op. cit. p.228

Se produce por tanto en la obra de Chaplin una evolución consciente hacia la integración dramática de las situaciones cómicas y gags.

*Shoulder Arms* (1918) es una divertida parodia de la guerra. Charlot es un soldado en la primera guerra mundial, con aspecto poco marcial: pies planos y despistado en la formación. En plano general le vemos de frente, el último de la fila, vemos la simpática torpeza con los pies hacia afuera, el fusil que coloca sobre su hombro al revés, y como da la vuelta en dirección contraria a sus compañeros. Después del ejercicio descansa en su tienda de campaña.

Charlot está ahora en el frente, con el número 13, paseando por una estrecha trinchera. Lleva gran cantidad de artilugios, algunos extraños como una trampa para ratones. Pasea fumando de un lado al otro, impasible, mientras las bombas van cayendo a su alrededor. Va a entrar en la “habitación” donde descansa junto a sus compañeros; en la estrecha trinchera hay unas curiosas señales de direcciones, con los títulos: “Rotten Row” y “Broadway”. Rotten Row es un elegante paseo cerca del Hyde Park de Londres, pero literalmente significa “paseo podrido”; y Broadway ya sabemos que es la calle de los espectáculos en Nueva York que significa “ancho camino”.

Cuando entra en la trinchera el bajito Charlot tiene que agacharse y apañárselas para poder introducir todos los bultos y útiles, palas, picos, sacos de dormir... que lleva a la espalda.

Vemos, a continuación, la parodia del enemigo. Se distinguen por su uniforme, de un gris más claro y brillante. Ellos, en la trinchera tienen otro panel de dirección: “Paris, 1919”. Un teniente muy bajito, en contraste cómico con la altura de los soldados enemigos, les da órdenes y les reprende, especialmente al más grande de ellos, con una patada en el trasero.

Mientras Charlot hace guardia, las bombas caen y le levantan el casco, piensa en la vuelta a casa.



La trinchera se inunda y Charlot utiliza al altavoz de un gramófono para respirar bajo el agua. Pronto entra en batalla demostrando su heroicidad y que el número 13 no da tan mala suerte ya que captura, rodeándolos, a 13 prisioneros.

La película continua con la narración de las aventuras de Charlot en una incursión en terreno enemigo camuflado con un disfraz de árbol. Sorteaba hábilmente al enemigo y en una inverosímil y por ello cómica peripecia, habiendo sido ayudado por una chica francesa, la libera cuando es capturada por el enemigo; y en su huida disfrazados con las ropas del enemigo capturan al káiser que había ido a visitar el frente. Vemos finalmente que se trataba de un sueño, cuando Chaplin despierta y aun se encuentra en el cuartel.

Otras películas que Chaplin rodó en la First National son *Sunnyside* (1919), *A Day's Pleasure* (1919), *Pay Day* (1922) y *The Pilgrim* (1923).

#### ***4.2.4 Algunos films de la Universal en la época muda***

##### ***4.2.4.1 Gold Rush (1925)***

Es esta una película con un raro final feliz, subrayado por el mismo Chaplin al final, en un comentario añadido en los años 40. Este final feliz aparece enunciado en un tono un tanto irónico, indicando su carácter quizá arbitrario, ya que el film es en realidad algo inverosímil. El argumento es una cómica y a la vez triste aventura del pequeño vagabundo en

busca de oro en las montañas nevadas de Alaska. El film comienza con unas imágenes realistas, una larga hilera de hombres ascendiendo una montaña nevada en busca de oro, uno de ellos cae exhausto; pero esta especie de breve reseña histórica y documental es seguida pronto por una imagen cómica, donde la ficción aparece de repente, ya que se trata claramente de un decorado: Charlot camina por un estrecho camino en las montañas nevadas al borde de un precipicio.

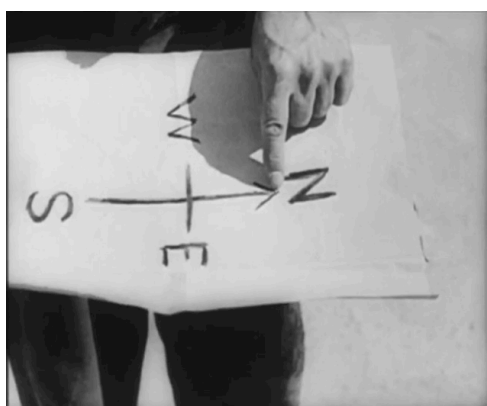
Serán convertidas a lo largo de la película las diversas situaciones en las que un hombre puede encontrarse en la nieve, la desorientación, el hambre, el frío, en situaciones cómicas, irreales.



El personaje cómico parece estar fuera de lugar, de contexto, en su deambular despistado por la nieve seguido de un oso; se introduce la distancia, la caricatura, al centrar la atención en sus gestos externos, su andar torpe, bordeando el desequilibrio junto al abismo, su gran despiste. En contradicción con las imágenes anteriores ningún rigor, ningún esfuerzo físico se refleja. Este primer gag de Charlot basa su efecto cómico, por otro lado, en una contradicción entre dos puntos de vista, el del espectador que percibe al oso que sigue a Charlot, y el de Charlot que en su andar despistado ignora al oso y sortea bordeando el precipicio. Otra contradicción la encontramos en la caracterización de Charlot. El personaje cómico tiene unos rasgos permanentes, fijos e inamovibles, y en este caso, en Charlot, permanecen a lo largo de multitud de films. Así conservará su vestimenta urbana que le caracteriza, inadecuada en las montañas nevadas de Alaska, y se nos presenta en cualquier contexto como inalterable, es una figura de ficción cómica que parece sobrepasar los lími-

tes verosímiles del relato.

Charlot después de bajar por la montaña, y resbalar en la nieve, se incorpora, y se apoya en uno de sus gestos habituales en su flexible bastón, el cual se hunde y cae. Hallamos de nuevo en este gag la inadaptación del personaje a las circunstancias de la acción, de donde surge una contradicción, entre su idea subjetiva de la realidad, y la realidad objetiva, tal y como la percibe el espectador.



Charlot está desorientado en la nieve, un gran universo blanco sin referencias, sin huella humana; saca un simple mapa, un único signo simple, esencial, para guiarse, sólo aparecen en él las cuatro coordenadas espaciales: Norte, Sur, Este, Oeste. Una articulación básica del espacio, en una cruz trazada en el también blanco papel. Pero izquierda se convierte en derecha, derecha en izquierda, Charlot empieza a girar alrededor del mapa, dándole de este modo la vuelta, y arbitrariamente elige un norte, una dirección cualquiera. Charlot es aquí un hombre despistado, en el sentido más literal de la palabra. Ignora la norma, el signo pierde todo lazo con el mundo real, se muestra arbitraria y carente de sentido, en un juego absurdo, y sirve así, por tanto, a su misma parodia en el gag.



Al azar, creyendo que se dirige hacia el norte, llega a un lugar en donde un hombre perdido encontró la muerte.

Asustado sale de allí. Una gran tormenta es la que marca el rumbo y le conduce a una cabaña. En ella se encuentra un delincuente buscado por la policía. Se trata de un hombre poco hospitalario que intenta obligarlo a marcharse. Pero cuando abre la puerta la ventisca empuja a Charlot y le impide moverse. En montaje paralelo vemos a otro hombre que ha encontrado fortuna, una montaña de oro. La ventisca le empuja a su vez a la cabaña.

Atrapados por la nieve empiezan a faltar los alimentos; se juegan a las cartas quien se enfrentará a la tormenta y Charlot saca el tres de picas, el delincuente saca el dos. Así quedan en la cabaña Charlot y el gordo hombre afortunado.



Poco a poco el hambre va dando lugar a situaciones más lamentables, en parodia de esta precariedad, vemos el conocido gag en el cual Charlot y su compañero comen una de las



botas del vagabundo, y Charlot, como si de un manjar se tratara, come los cordones como espaguetis y chupa los clavos de la botas como si se trataran de huesos de pollo.



Pero la penosa situación continua y el compañero de Charlot llega al delirio, confundiendo con un pollo.

Armado con una escopeta Charlot vigila a su compañero, y, finalmente, se resuelve la situación cuando de un certero disparo mata a un oso que había entrado en la cabaña, con el cual se alimentan.

Una vez ha pasado la tormenta, los compañeros se despiden, el hombre afortunado se dirige a su montaña de oro, mientras Charlot, no tan afortunado, se dirige a una ciudad donde cambia su poco oro por unas monedas.





Allí va a una cantina, donde encuentra a una mujer, quien parece mirarle e ir a saludarle, pero en realidad lo ignora y se dirige al hombre que se encuentra detrás suyo. Esta escena de gran patetismo y romanticismo, a la vez cómica y triste, es hermosa. Rodada con una cuidada fotografía refleja de modo poético el drama del vagabundo en donde el gag se mezcla y confunde con la desilusión melancólica.

El motivo principal de la primera escena en la cantina, tanto dramático como cómico, es el contraste entre la idea de sí mismo de Charlot, quien se siente como un héroe romántico, y la realidad de cómo le ven los demás, como un vagabundo. Se trata de un mecanismo cómico y patético similar al de “El Quijote” y del que tan acertadamente diera cuenta Ortega.



El vagabundo ha sido elegido por la guapa chica para hacer burla de él, y a la vez ha-

cer desprecio al hombre que le gusta, que es un mujeriego. Así le dice a éste que elige muy bien con quien baila y busca a Charlot, el vagabundo más desarrapado.



Charlot no percibe la burla y se identifica en el papel de héroe defensor de su dama, impidiendo que el hombre violento a la mujer entrando en su habitación. La parodia de Chaplin del héroe galante romántico, es hilarante pero a la vez conmovedora.

Charlot encuentra refugio en casa de un hombre que lo recoge para lo que finge estar congelado por la nieve, y encontrándose de nuevo con la chica y sus amigas, las invita a cenar. Ellas, en tono de burla, afirman que allí estarán en Nochevieja. Charlot ilusionado con la idea de la celebración trabaja, retirando nieve con una pala, para ahorrar dinero para la cena.



El día ha llegado, engalana la casa y prepara los regalos.



Pero el tiempo pasa y las chicas no llegan, la hora convenida eran las ocho, y el reloj se ha parado. Charlot se queda dormido. A continuación los vemos ya en la fiesta, Charlot, romántico y caballeroso, besa la mano de su dama.



Le piden, en el sueño, que de un discurso, pero no encuentra las palabras, aunque sí divierte a sus compañeras con el baile de los panecillos. En este célebre gag, en el cual los panecillos asemejan dos pies, vemos a la vez una hermosa caricatura de Charlot quien se muestra como un niño.

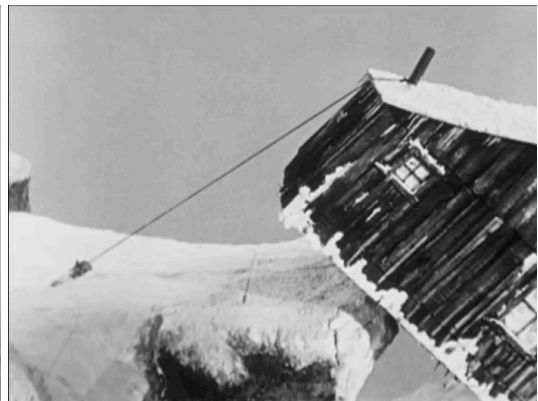
Pero, evidentemente, se trataba de un sueño.



Vimos en secuencias anteriores como Big Jim, el afortunado buscador de oro, había sido atacado por el delincuente, quien encontró la montaña de oro y se quiso apoderar de ella. Perdió Big Jim la memoria de donde se encontraba la montaña por el golpe recibido. En la ciudad pide a Charlot que le acompañe de vuelta a la cabaña porque así sí podrá encontrar el camino y que, a cambio, le hará rico.



Una ventisca elige de nuevo el destino de los dos compañeros, y arrastra la cabaña por la noche, mientras duermen, hasta la montaña de oro, pero colocándola justamente al borde de un precipicio.



El gag en un primer lugar se basa en el desconocimiento de la situación de los protagonistas. Así Charlot abre la puerta para “ver que pasa” ya que la casa se balancea.



Para a continuación prolongar el gag en una secuencia en la que se juega con la expectativa sobre la inevitable caída al precipicio de la casa, y con lo inesperado de la resolución de la situación por parte del personajes, para que todo termine felizmente.



El “destino” ha querido que los hombres encontraran su montaña de oro, y se convierten en millonarios, reencontrándose Charlot con la chica y terminando la película con beso y final feliz.

#### 4.2.4.2 *The Circus* (1928)

Se desarrolla esta película en el mundo del circo, un universo, en este caso, en sí mismo irreal. Va a narrar una historia de amor no correspondido entre la hija del dueño del circo y Charlot, un vagabundo que involuntariamente hace reír con sus tropiezos al público. Comienza el film con la imagen de una mujer sobre el trapecio, que aparece como objeto de deseo. Esta imagen es recurrente dando una impresión de irrealismo. Pertenece aún a los títulos de crédito, y aparece como una firma del autor del film.

Abre la primera secuencia, un truco. La pantalla es ocupada en su totalidad por una imagen blanca en cuyo centro hay una estrella negra. Una artista del circo la atraviesa y la rasga, y vemos que se trataba de un aro circular. Este aro al ocupar toda la pantalla, toda la visión, se identifica con la representación y la ilusión: una estrella. Este círculo es la representación y la imagen, es como el mismo ojo circular, y aparece desmontado y recurrente a lo largo del film, abriendo y cerrando la película. Es una metáfora de la pantalla cinematográfica y una metonimia del circo, de su *atrezzo* y decorado. Esta pantalla circular se ha rasgado, varias veces aparece así a lo largo del film, y al final de este Charlot recoge un trozo de ella con el dibujo de la estrella, de la ilusión, y lo arroja como último recuerdo de



su paso por el circo, por la representación.

La protagonista del film está ejecutando su número en la carpa del circo, la vemos en plano general sobre un caballo blanco, baja de él y se acerca a cámara desapareciendo fuera de campo. Allí se encuentra con su padre, el jefe del circo, quien la regaña violentamente porque ha hecho mal su número. Esta escena rodada en campo-contracampo presenta varios saltos de ejes que subrayan la brusquedad de la escena, y la violencia. El padre arroja a la chica sobre otro aro igual al que aparecía momentos antes en pantalla, y en su caída la chica lo atraviesa y lo rasga, quedando ella tendida en el suelo, también rota.

Y aparece Charlot el vagabundo, el raro héroe del film porque será el que restaurará el orden de lo humano en esta violenta situación familiar, pero sin dinero y hambriento, en las inmediaciones del circo, donde hay una pequeña feria. Allí se detiene ante una atracción compuesta por autómatas. Al volverse hacia el espectador destaca en su caracterización el rostro blanco, maquillado al igual que el de los payasos del circo, y que lo señala como lo que tratará de ser en el film, uno de ellos y lo que es, otro ser de ficción.

Perseguido junto a un ladrón por la policía, involuntariamente implicado en el robo de una cartera, entra Charlot en la atracción circense y lo primero que encuentra en ella es una cinta mecánica que parece reproducir automáticamente la carrera de la secuencia anterior, donde ambos personajes corrían, pero no avanzaban en campo por el efecto del travelling de retroceso.

Se encuentra en una sala con multitud de espejos, en los que aparece su imagen repetida decenas de veces, reproducida desde múltiples puntos de vista. Parecemos asistir a una desintegración de la visión, rompiendo las coordenadas unitarias del espacio perspectivo.

Ante esta proliferación de imágenes del pequeño vagabundo Charlot se muestra confuso, y se tropieza con los espejos, saludándose a sí mismo.

El recurso cómico de este gag es el conocido de la repetición y el automatismo. En el siguiente gag, Charlot se camufla entre los autómatas, escondiéndose así de la policía. Lo artificial del mecanismo es imitado por Charlot. Siendo descubierto, prosigue la persecución, y Charlot entra en la carpa del circo, donde asistimos a otro mecanismo escenográfico.

co, un gran tambor circular en movimiento sobre el que corren los payasos y cuya fuerza centrífuga, vertiginosa como tantas atracciones de feria, los arroja al exterior. Allí se suben Charlot, y detrás de él el policía, corriendo en círculos, en una carrera sin dirección, donde se invierten los términos, y ahora es Charlot quien persigue al policía.

Los mecanismos producen un movimiento que no es acción narrativa, que no están orientados a un fin significativo. Muestran los mecanismos un carácter geométrico, abstracto. Incluso la persecución puede definirse como una acción sin fin narrativo, básicamente espectacular. En lo cómico en ocasiones el movimiento deja de ser expresión humana y orgánica, para convertirse en inhumana, y tal vez absurdamente racional. Se convierte en una parodia de la identidad, subrayando en los gestos la artificialidad, la máscara de la personalidad, mueca por ejemplo, en el gag de Charlot semejando ser un autómatas, de la risa. La repetición y el automatismo de la palabra o el gesto son vistos por Freud y Bergson como características de lo cómico, y producen una pérdida de sentido al desconectar palabra y gesto de la realidad, y se convierten en su parodia. Nos encontramos con ello de frente con la complejidad de lo cómico, al mismo tiempo divertido y desgarrado. Porque el discurso vaciado de sentido, deviene algo semejante a una máquina desconectada de la función para la cual fue concebida, lo racional o máquina lógica es representado como automatismo, y se convierte en expresión de una repetición pulsional, que puede resultar cómica, pero a la vez, profundamente cruel, agria.

Cuando Charlot ha entrado en el escenario del circo, siendo perseguido por el policía, ha provocado la hilaridad del público, y así entrará a formar parte del mundo del circo. El dueño de éste decide hacerle una prueba, en la que sin embargo Charlot no resulta muy gracioso. Pero cuando involuntariamente entra a escena, normalmente perseguido por algo en sus diversos tropiezos, Charlot hace fluir la risa. Son los cómicos figuras infantiles, manejados por un adulto cruel, el padre de la chica.

Charlot vuelve a hacer reír al público cuando entra en escena perseguido por un oscuro burro. Los animales, formas orgánicas múltiples, son protagonistas de lo cómico, en las máscaras de carnaval, en el circo. En las secuencias del film lo animal parece representar al mismo tiempo algo amenazadoramente real (el león en su jaula), como el mismo padre de la chica, y caótico (multitud de pequeños animales que salen de la chistera del mago, cuan-

do Charlot involuntariamente activa un mecanismo).

Varias veces se encuentran Charlot y la chica fuera de circo, en el exterior donde se encuentran los carromatos, casas frágiles, sobre ruedas, hogar ambulante y nómada, desarraigado del circo. Y en la patente melancolía de Charlot vemos a lo largo del film una ausencia de la madre, que parece definitivamente expulsada de este mundo de farándula. Sólo los payasos y el mismo Charlot parecen ocupar este papel, preocupados por proporcionar comida a la chica, castigada por su padre a no comer. Vemos una representación del rol tradicional materno, en un gag al principio del film, donde un payaso triste, lleva un sombrero, o un raro tocado cómico, un barreño con útiles de lavar ropa, y un pequeño tendedero donde están colgados con pinzas unos pequeños calzoncillos blancos, expresión de la ausencia, el abandono de la madre, y presencia en la metonimia al mismo tiempo de la nostalgia de su función tradicional.

Pero sigamos; en el interior del circo están el escenario circular, y el público. Es el circo un lugar de representación, de espectáculo, opuesto al que será el del cine clásico, y todo se juega en este universo en función del capricho, del placer y la crueldad del público. Si este no aplaude o ríe la vida del artista se tuerce: pierde su trabajo, recibe la bronca violenta del jefe y padre. El artista juega con la muerte en el circo, y con el vértigo en espectáculos tales como el trapecio y el funámbulo que en su frágil equilibrio se enfrentan con su caída al vacío.

El cómico del *slapstick* también se caracteriza por sus difíciles equilibrios, sus acrobacias, y multitud de films cómicos tratan de cómicos encaramados a altos edificios, a veces en construcción, constituidos tan sólo por vigas, donde el equilibrio es tan difícil como en la cuerda floja, donde en tropiezos e inverosímiles situaciones juega con el miedo al vacío. Y el espectador asiste al igual que el público del circo a este espectáculo donde el protagonista se la juega en una crueldad de la representación.

Charlot, enamorado de la chica, se encuentra con un competidor, aparece una nueva estrella en el firmamento del circo, un funámbulo. Y el héroe burlesco tratará sin embargo de esquivar tanto la situación peligrosa, como sus fatales consecuencias y el miedo que esta produce. Habrá truco. La diferencia entre ambas figuras radica en apariencia en lo infantil de Charlot y lo adulto del personaje que representa al funámbulo, y que tal vez por

ello alcanzará el amor de la chica.

Se viste de gala el funámbulo para interpretar su peligroso número en la cuerda floja. Charlot a partir de ahora aspira a ocupar el sitio de éste. Y finalmente le llega la oportunidad cuando el funámbulo no aparece, sin que sepamos nada de sus motivos. Ocupa entonces su lugar, pero el cómico burlesco no acepta las imposiciones de la ley, sólo alcanza a ser por tanto la parodia de este funámbulo heroico, una caricatura, con sus ropas que le vienen grandes. En el mismo momento en que va a vestirse con sus galas, desencadena un caos animal, multitud de monos salen del baúl que Charlot ha abierto buscando sus ropas.

Estos animales se ocuparán al mismo tiempo de boicotear el número sobre la cuerda floja. Cuando Charlot accede a ese espacio suspendido en el vacío, en lo alto del trapecio, o en las alturas donde se encuentra la cuerda floja, al cual antes sólo accedían la chica y el funámbulo, algo parece haberse desencadenado, un caos, una multitud de monos peludos, que le tapan los ojos, que le impiden actuar, dejan caer una fruta en la chistera de Charlot, y de ahí va a espachurrarse en la cabeza de un miembro del público, desatan un trapecio y lo arrojan a la cabeza de Charlot, se encaraman a su cabeza, cuando ya está haciendo inverosímiles equilibrios en la cuerda floja, mordiéndole la nariz, e introduciéndole su cola peluda en la boca. Charlot es un cuerpo: ha substituido al bulto, convertido en una masa con un peso suspendida en el espacio, que varias veces a lo largo del film golpeó su cabeza. Inspirado por las leyes de la física se amarra también a una cuerda la cual es manejada pícaramente por un trabajador del circo al que previamente Charlot ha sobornado y quien le ayude a hacer su número.

Este hilo controla a lo largo de la escena en la cual Charlot se sube a la cuerda floja, sus movimientos, permitiéndole hacer toda serie de increíbles acrobacias sobre la cuerda. Pero antes, cuando estaba hablando con la chica ha transmitido una corriente eléctrica, especie de “castigo” por su trampa, y, como si de una fuerza externa se tratara, espasmódicos movimientos. Parece pues Charlot alienado por esta especie de control ajeno de sus movimientos que en un momento inoportuno desaparece, dejándole en la difícil situación de continuar sólo sus ejercicios en la cuerda floja. Finalmente, tal es el caos provocado, se enfrenta Charlot a la figura amenazadora del padre, que está regañando de nuevo a su hija. Es expulsado del circo. Pero la chica, a la que le une una sincera amistad, asimismo esca-

pa. Charlot, que antes sólo había pensado en vencer a su adversario ahora, no queriendo hacer compartir a la chica su difícil destino, es invadido por sentimientos elevados; y renuncia a ella yendo a buscar al funámbulo al que convence de que se casen. Todo parece conducir por tanto a un final feliz del film, si Charlot aceptase el lugar que en este microcosmos social se le ha asignado. Ablandado el corazón del padre por la boda de su hija, todos pueden regresar al circo, también Charlot, que deberá ocupar, sin embargo, el último carromato. El circo se marcha, con el se marchará también la chica, porque Charlot decide abandonarlo. El universo fantástico desaparece poco a poco, alejándose los carromatos sobre ruedas, entre los cuales se ha formado un nuevo hogar. El decorado del circo parecía constituir asimismo el decorado del mismo film, decorado ambulante, sobre ruedas, y telones, velos y espejismos desaparecen. La ilusión era un trozo de *atrezzo*. Este mundo de ficción, se aleja de Charlot, quien recoge del suelo un pedazo de papel con una estrella, es parte de aquel aro que abría al comienzo la película ocupando toda la pantalla, y ahora la cierra. Charlot pierde su ilusión, arroja el trozo de papel y ahora se aleja, de nuevo, en el horizonte real, en el centro de la imagen, donde al principio estaba la estrella, y un iris circular se va cerrando alrededor de su pequeña y oscura figura melancólica que se pierde en el horizonte.

### 4.3 *Análisis textual de la película The Kid (1921) de Charlie Chaplin*

#### 4.3.1 *Una mujer da a luz: el nacimiento de “El Chico”*<sup>392</sup>

La película *The Kid*<sup>393</sup> comienza con un iris de apertura que se inicia desde una ventana y descubre el resto del plano: en vista general la fachada de un hospital de caridad.



Se ve la pequeña ventana como un resplandor procedente del interior de la habitación, donde se puede imaginar que ha nacido el niño protagonista, e interpretar sin duda esta luz como metáfora de nacimiento.

Mediante un fundido encadenado se relaciona este plano con el siguiente. Se trata de un plano general corto del enrejado del portal del hospital que se superpone sobre su fachada.

El hospital es así representado como una prisión y, por tanto, un lugar de castigo.

---

<sup>392</sup> El análisis de esta primera secuencia del film de Chaplin está basado en el texto publicado en SANCHEZ MARTINEZ, Victoria: “*El Chico*, el primer largometraje de Chaplin” en *Trama y Fondo*, n. 29, segundo semestre de 2010. pp. 141-150.

<sup>393</sup> Escrita y dirigida por CHARLES CHAPLIN. Operador: R.H. TOTTERO. Una película de la FIRST NATIONAL, estrenada el 5 de Febrero de 1921. Reparto: Charles Chaplin, Jackie Coogan, Carl Miller, Edna Purviance: D. MCDONALD, Gerald y CONWAY Michael (1965): *Todas las películas de Charlie Chaplin*, (Título original: *The Complete Films of Charlie Chaplin*, 1988.Traducción: Chelo Gorría para esta edición ) RBA (1994) p.189

Del interior del hospital sale la madre con su hijo en brazos. El cartel nos la caracteriza de este modo: “la mujer cuyo pecado es ser madre”; se señala con ironía cual será el punto de vista de la religión puritana y, mediante esta paradoja pecado/madre, se nos hace ver la hipocresía y el absurdo de una religión demasiado rigurosa; a continuación, mientras se aleja en contracampo, vemos las miradas de carácter censor de la enfermera y el conserje. Al hablarnos del pecado y la culpa se nos anticipa que el universo religioso y moral serán uno de los referentes de la película.

La madre se aleja de hospital de caridad y se acerca a cámara. Mira a ambos lados y finalmente decide qué dirección tomar.



E inmediatamente vemos un símbolo religioso: en la misma dirección del camino que toma la mujer con el hijo, una imagen fija de Jesús cargando con la cruz. Por efecto del encadenado la cruz, inclinada hacia la derecha, aparece superpuesta sobre la puerta del hospital, en medio de las cruces verticales de su fachada, sugiriendo el escenario de la crucifixión; y advirtiéndolo cómo, desde el inicio de su vida, el ser humano habrá de cargar con la ley. Además de la cruz cargada por Cristo, menos perceptible, vemos otra cruz inscrita en el interior del portal.

Las instituciones son representadas por el hospital de caridad: hemos visto la metonimia que lo define como una prisión a través de la rígida y regular estructura de los barrotes verticales y de las vigas del edificio.



La madre se ha dirigido a un parque. En un plano medio observamos su angustia y soledad.



Mientras, el padre ausente quema la foto de la madre en una chimenea (de nuevo un resplandor, en este caso una llama destructora, sobre la cual ahora cierra el iris) y observa junto a un colega un cuadro con un paisaje semejante al lugar donde se encuentra la mujer.



La madre ha sido abandonada a su suerte, y la llama destructora representa lo real que abrasa, arrasa, al sujeto; esto en oposición al símbolo de la luz, origen de la vida que vimos al principio del film, energía lumínica modulada por la percepción que da forma<sup>394</sup>.



La madre, antes del abandono del niño, observa la salida de un matrimonio de la iglesia. La rodea un iris que la enmarca de un modo decorativo. La imagen de la triste novia aparece a su vez enmarcada; así como el plano detalle del pie del novio, mucho mayor que ella, en un irónico iris en forma de corazón, y pisoteando las flores del ramo. El padre o padrino sustituye al novio o se trata realmente de él, en realidad hay una confusión. Este matrimonio, al que se le arroja arroz como símbolo de fertilidad, parece, en cualquier caso, un matrimonio de conveniencia.

Pero Chaplin, nos quiere presentar a la madre santificada como representante del amor.

---

<sup>394</sup> Según señala Amaya Ortiz de Zárate en la psicosis se produce una falta de defensa de la conciencia ante la energía de lo real.

ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya: "Lo Imaginario y la Psicosis (El trastorno psicótico en un contexto lingüístico)" pp. 115-129 en Trama y Fondo nº 7.



Las vidrieras de las ventanas son iluminadas artificialmente, ya que estamos en el exterior, y aparece un halo de santo detrás de la madre con una cruz central que coincide con los marcos de la ventana.

La madre no será la heroína que se esperaba: desesperada y mirando al cielo, abandona a su hijo dentro de un coche que se encuentra junto a la puerta de una mansión rica. Deja una nota en la que pide a quienes lo encuentren que cuiden de él. Luego se aleja rápidamente regresando al parque.

Unos ladrones roban el coche con el niño en su interior. Cuando lo descubren, lo abandonan en una esquina. El abandono de un niño es, cómo señaló Freud en *Moisés y la religión monoteísta*<sup>395</sup>, un episodio recurrente en los mitos de los orígenes de héroes fundadores en diversas culturas, como es el caso del propio Moisés.

“En consecuencia, el niño recién nacido es condenado, casi siempre por el padre o por el personaje que lo representa, a ser muerto o abandonado; de ordinario se lo abandona a las aguas en una caja.

Luego es salvado por animales o por gente humilde (pastores) y amamantado por un animal hembra o por una mujer de baja alcurnia. Ya hombre, vuelve a encontrar a sus nobles padres por caminos muy azarosos; se venga de su padre y, además, es reconocido, alcanzando grandeza y gloria”.

---

<sup>395</sup> FREUD, Sigmund: *Moisés y la religión monoteísta* Ed. Alianza Editorial, Madrid (2006)., p. 13.

Según Freud<sup>396</sup> el significado etimológico del nombre “Moisés” proviene del egipcio, “Mose”, niño, o del hebreo, “el salvado de las aguas”. En este estudio Freud trata de los mitos principales de las culturas y del proceso de maduración del individuo, del niño, en el complejo de Edipo.

El hijo, en el inicio de esta película, es también abandonado por sus padres y al final los encuentra: de esta manera, en referencia al mito, se subraya su origen sagrado. Se produce, además, en el inicio del relato un drama desgarrador, brutal, que reclama un acto de humanidad<sup>397</sup>. Parece que son los textos populares los que aún conservan en el siglo XX estos mitos, los cuales tienen un origen tan remoto y han sido tan profusamente elaborados a lo largo de la historia literaria de la cultura occidental. Freud en la obra mencionada, como nos señala Jesús González Requena<sup>398</sup>, se refiere a los mitos culturales y, en particular, al monoteísmo, como verdad histórica, una verdad no objetiva pero sí cultural y subjetiva, referente a la experiencia del sujeto. Respecto a la profunda dialéctica que Freud plantea en esta obra, y que comienza con el análisis de este mito, González Requena señala lo siguiente:

“Reaparece, así, el padre de la horda: alguien que, en cierto modo, castra a todos. Y, en el otro extremo, Dios, el Padre Ley. Y, entre ambos, emergen las figuras de dos héroes culturales: Moisés y Jesucristo. Está en juego, pues, el lugar: la función del padre.”<sup>399</sup>

Volviendo al argumento, tal vez lo más atractivo del final de esta secuencia, breve melodrama que da introducción al film, está en la dura ironía de Chaplin.

---

<sup>396</sup> FREUD, Sigmund: op. cit. pp. 10-11

<sup>397</sup> Jesús González Requena señala como en el relato mítico “algo apocalíptico está en el punto de partida del relato”. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: Seminario de doctorado 2008-2009 sobre Tarkovski. 24-04-2009.

<sup>398</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “Sobre los verdaderos valores. De Freud a Abraham” Trama&Fondo 24, primer semestre 2008. pp. 7-35, pp 25-27.

<sup>399</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “Del soberano Bien”, Trama & Fondo 15, segundo semestre 2003, pp. 31-52, p.45.



Se nos muestra en la puesta en escena la similitud de la madre y los ladrones. Ambos abandonan al niño, alejándose en imagen. Aunque la madre lo hace por un camino sinuoso en un parque y el coche en línea recta. Estos planos han sido rodados con profundidad de campo y observamos nítidamente ambas figuras en su recorrido. Se hace patente, por tanto, la cercanía y la lejanía de las figuras, y el fondo en el que se perderán. La escena cierra de nuevo a iris.



La siguiente escena comienza con un plano general largo, que abre de iris. Descubrimos la pequeña figura de Charlot que, al contrario que los personajes de los planos inmediatamente anteriores, se acerca a cámara. Podría ser el salvador de este niño abandonado.

De nuevo este plano es rodado con profundidad de campo y es representado el tiempo de acercarse, igual que antes se registraba la lejanía.

En un cambio de registro, en esta escena cómica, la figura simpática de Charlot es lo primero que causa risa. El primer gag: en una imagen aún lejana una mujer arroja basura por la ventana, que cae junto a él.



Una leve panorámica descendente enfoca a Charlot que se acerca a cámara. Vemos, junto a los cubos de basura, el bulto del bebé abandonado. La basura le es arrojada de nuevo, cuando está más cerca de cámara. Al principio de la película de una ventana veíamos surgir la luz y la vida. Ahora, por el contrario, alguien arroja basura.



Charlot se comporta como un elegante caballero inglés (dandy), pero viste con andrajos de vagabundo.

En la caracterización de Charlot se recurre a la caricatura cómica. Se nos presentan aspectos contradictorios del personaje y característicos de todos sus films: va vestido de dandy, con bombín y corbata, incluso lleva guantes y una pitillera... pero la pitillera contiene colillas, los pantalones son excesivamente grandes, lo que junto a cierta estrechez de la chaqueta, su andar patoso con sus grandes zapatos, el maquillaje del rostro, lo representan como un *clown*, remitiendo al espectador a las convenciones del género cómico. Los guantes están agujereados y los arroja a la basura.

Este gag está basado en la típica degradación carnavalesca de la que hablara Bajtin<sup>400</sup>. Señala cómo lo material, incluso los excrementos, cumplían un rol importante en el universo de lo cómico popular. En la Edad Media, en la fiesta de los tontos, se arrojaban a la gente sustituyendo al incienso<sup>401</sup>. Se trata, nos dice, de un acto degradante en la lógica ambivalente de lo “inferior corporal”. Lo cómico representa lo material, “lo inferior”, lo que nos libera de lo restrictivo y racional y proporciona por ello placer y risa. El realismo grotesco<sup>402</sup> caracteriza a las imágenes y símbolos del carnaval. La “degradación”, la transferencia al plano material y corporal de lo elevado y abstracto, es un procedimiento típico de la comicidad medieval. La tierra, señala<sup>403</sup>, es símbolo de los ciclos vitales, de lo “inferior carnal productivo, [...] principio de absorción (tumba, vientre) pero a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno)”<sup>404</sup>, de ahí la ambivalencia del realismo grotesco: degradación, aspecto negativo, y regeneración, aspecto positivo.

Eugenio Trías<sup>405</sup> señala como Kant en su *Crítica del juicio* ponía un límite “a la obra de arte, una única restricción un sentimiento que, al ser suscitado por una obra, produce inmediatamente la quiebra del efecto estético. Tal sentimiento imposible de ser promovido es, al decir de Kant, el asco”. E indica<sup>406</sup> al mismo tiempo cómo el humor es el único fenómeno estético con el que nos podemos enfrentar a este sentimiento.

“¿Qué sentimiento tiene el poder de sublimar y transfigurar el asco en estas

---

<sup>400</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 15

<sup>401</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. pp.133-134

<sup>402</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. pp. 23-24

<sup>403</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 26

<sup>404</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 25

<sup>405</sup> TRÍAS, Eugenio (1982) : *Lo bello y lo siniestro*, Editorial Ariel, Barcelona (2010) pp. 21-22

<sup>406</sup> TRÍAS, Eugenio: op.cit. p. 23

condiciones? Condiciones que podrían ser dos: que haya distancia entre el sujeto y la visión, que sea otro la víctima del incidente. Se trata también de un sentimiento mecánico y espontáneo, que en condiciones de esta guisa despunta en su salvaje primariedad, a modo de reacción defensiva primitiva al carácter ofensivo de lo advertido. La risotada, la carcajada imposible de reprimir...”

El personaje cómico, señala por su parte Ortega<sup>407</sup>, en el universo realista (por ejemplo Don Quijote) es en cierto modo un ser ideal, mítico, que “escapa” a la materialidad del mundo que le rodea, y dónde resulta extraño y por ello ridículo.



Charlot enciende una de las colillas mientras mira a cámara. La mirada a cámara se evitaba en el cine clásico de Hollywood, excepto en el género cómico que provenía de un tipo de espectáculos, como el carnaval, en los cuales las fronteras entre representación y la realidad no estaban claramente delimitadas.

---

<sup>407</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*. op. cit. pp. 97-103





Hay que subrayar el dramatismo y el carácter sórdido de la escena. Observemos el plano subjetivo del bebé abandonado en una esquina. Podemos afirmar que se produce en esta secuencia una manifestación peculiar de humor negro. Señala Freud<sup>408</sup>:

“El humor comprende numerosísimas especies, cada una de las cuales corresponde a la naturaleza peculiar del sentimiento emotivo que es ahorrado [...] Además el número de esta especies parece ilimitado”

Sería de ello un ejemplo, nos dice<sup>409</sup>, “el arte de extraer humor de lo horrible, cruel o repugnante”.

Cuando Charlot descubre allí al niño no se lo explica, mira hacia arriba, de donde cae la basura. El efecto cómico de este gesto radica en la contradicción entre la realidad y la

<sup>408</sup> FREUD, Sigmund (1905)(1990): op. cit. p. 212

<sup>409</sup> FREUD, Sigmund (1905)(1990): op. cit. p. 212



interpretación de ésta que realiza Charlot. La ingenuidad de Charlot le lleva a pensar que el niño ha sido arrojado por la ventana. Al mismo tiempo el aparente absurdo deja al desnudo lo esencial, la verdad dramática del texto: el niño ha sido abandonado como la basura, como un desecho más.

Viendo a una mujer gruesa que conduce un carrito para mellizos, en el cual sobra una plaza, y queriendo Charlot deshacerse del niño, le dice a ésta: “se le ha caído algo”. Allí, en el carrito para bebés, lo deja. La mujer se lo recrimina y lo obliga a recogerlo. Ambos se cruzan tomando diferentes caminos, saliendo por lados opuestos de campo.



Hay un rasgo infantil en el personaje de Charlot en lo que se refiere a su relación con la autoridad, que se hace notar como caricatura en este gesto contrariado.

Recordemos, citando a González Requena<sup>410</sup>, el mecanismo de la identificación en el texto cómico:

“... los personajes que configuran la trama no se presentarán ni como unos ellos iguales a mí y a los que compadezco, ni como unos ellos opuestos a mí a los que temo, sino como entidades a las que reconozco un estatuto diferente a mí mismo que impide toda compasión, todo odio y todo temor”.

---

<sup>410</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): op. cit. p. 25

Charlot intenta de nuevo deshacerse del niño. Lo deja en la misma esquina donde lo encontró, pero descubierto por un policía se ve obligado a recogerlo. Da la vuelta a la manzana y pide a un anciano que lo sujete mientras se ata los zapatos. No es más que una estratagema para salir huyendo. El anciano que le sigue dobla la esquina por el lado contrario a Charlot y descubre a la señora con el cochecito para mellizos, dejando al bebé de nuevo allí. Charlot se encuentra con el policía y se aleja de él con cómica compostura.



Por casualidad, vuelve a pasar por donde el anciano lo ha dejado y, visto por la mujer, ésta le propina un paraguazo. El momento clave de esta escena de gags sucesivos es la reprimenda a Charlot, que se repite con un grado mayor de agresión. Esta agresión es destacada en el montaje mediante una breve elipsis (el paraguas pasa inadvertidamente de la mano izquierda a la derecha) con efecto de cierta brusquedad de finalidades estéticas.

La mujer censora es un personaje habitual de los films del burlesco y los trucos para esquivar su castigo una de sus fuentes de risa.



Charlot, obligado de nuevo por la mujer y el policía, recoge al niño del cochecito y sale de campo al mismo tiempo que la mujer pero por lados opuestos del encuadre, en una escena similar a la que veíamos anteriormente.

Los elementos esenciales de la trama narrativa de esta escena, y del género de la persecución cómica, son: la trasgresión de la ley / la culpa, la persecución punitiva / la huida y el castigo / la “redención”. El vagabundo, la mujer censora y el policía son personajes claves típicos de estos films burlescos. La representación de personajes asociales o marginales que burlan a la autoridad son ya habituales en los primeros burlescos donde los burladores se convierten a su vez en objeto de burla y represión.

En el género de la farsa se representan de modo estilizado, en clave de parodia, estos conflictos humanos elementales. Observemos la estilización en la puesta en escena y en la caracterización e interpretación del personaje (maquillaje, pantomima). Esta estilización es propiciada por la estructura de la trama. La repetición de los escenarios y situaciones es un elemento clave de puesta en escena que conduce además a cierta regularidad plástica.

Se encuentra, por otro lado, en estos films de persecución una elaboración de la figura del *pharmakos* que tiene su origen en las formas más antiguas de la comedia. Según señala Ralph M. Rosen<sup>411</sup>, los Yambos y la Vieja Comedia tienen en común la ridiculización, los ataques y los insultos. Los insultos son justificados como hostigamiento, flagelo social: “*ritual scapegoat chosen by the citizens to purify the city*”<sup>412</sup> (chivo expiatorio elegido por los ciudadanos para purificar la ciudad). Para Northop Frye<sup>413</sup> el tema de lo cómico es la “integración en la sociedad”<sup>414</sup>. En la comedia irónica, por ejemplo en Aristófanes, se trata de ahuyentar el *pharmakos*, provocando un sentimiento de placer cuando se castiga al culpable, dice Frye<sup>415</sup>. Además, señala<sup>416</sup>, se nos puede presentar el límite más bajo de la vida: la condición de lo cruel que consiste en infringir daño sobre una víctima inocente, en una

---

<sup>411</sup> ROSEN, Ralph M.: *Old Comedy And The Iambographic Tradition*, Scholars Press, Atlanta, Georgia, (1988).

<sup>412</sup> ROSEN, Ralph M.: op. cit. p. 21

<sup>413</sup> FRYE, Northop: op. cit. pp. 43-46

<sup>414</sup> FRYE, Northop: op. cit. p. 44

<sup>415</sup> FRYE, Northop: op. cit. p. 45

<sup>416</sup> FRYE, Northop: op. cit. p. 45

especie de ritual expiatorio o de castigo. En Aristófanes, señala<sup>417</sup>, la ironía limita a veces con la violencia, por ejemplo en "Las Nubes" escrita para ridiculizar a Sócrates<sup>418</sup>. Es el elemento de representación, de parodia o broma lo que aleja a este tipo de comedia del mero linchamiento, nos dice Frye.



Charlot, obligado por la mujer y el policía a hacerse cargo del niño, se acerca al bordillo de la acera. Cayéndosele el bastón, decide sentarse junto a una alcantarilla y la abre pensando, con un gesto casi automático, esconderlo allí. Este gag tragicómico, muestra como uno de los deseos de Charlot es deshacerse de la criatura, sin embargo su humanidad se lo impide; y la franqueza con la que expresa este deseo pone al descubierto, desenmascarando la hipocresía de los otros, lo esencial: abandonar al niño es dejarlo morir. Tengamos en cuenta que ninguno de los personajes de la anterior secuencia, ni la mujer, ni el anciano ni el policía se han hecho cargo de él.

Mira en el interior de la alcantarilla y la cierra. El motivo del enrejado, que veíamos al principio del film, retorna. Metáfora del castigo y la culpa puritanas, representa también el riesgo de la vuelta a la muerte. Sin embargo, pese a la densidad emotiva de la imagen, se trata de un gag basado en la exageración o caricatura, que causa risa. Vemos, por tanto, una nueva manifestación de humor negro.

---

<sup>417</sup> FRYE, Northop: op. cit. p. 45

<sup>418</sup> FRYE, Northop: op. cit. p. 46.



Charlot se pincha con un alfiler y descubre una carta prendida en las ropas del niño, en la cual la madre pide que se hagan cargo de él. Se conmueve y mira amorosamente a la criatura. Esta humanización requiere de un acercamiento de tipo sentimental que es característico del melodrama.

Charlot se levanta y atraviesa el arco del muro que hay a su espalda. La cámara permanece estática, señalando en primer plano y a la altura de los pies de Charlot este enrejado del que ambos se alejan.

En montaje paralelo se nos muestra a la madre en un momento dramático. Se asoma al vacío en un puente tal vez con intención de suicidio. Pero un bebé que acaba de aprender a andar la agarra por los pies. Es la inversión de la escena anterior en la cual Charlot evitaba el abandono del niño. Esta escena ha sido rodada toda ella con iris, dándole un carácter irreal y fantasmático. Reacciona la madre con sentimiento de culpa e incluso horror. Acude a continuación a la mansión donde ha abandonado a su hijo, desmayándose cuando no lo encuentra.

Mientras tanto Charlot llega a su casa. Las vecinas le preguntan si el niño es su hijo y cuál es su nombre. Reflexiona, mira al niño y, como si necesitara de cierto tiempo de introspección, entra un momento en su casa para salir al instante y contestar a la mujer que se llama “John”, se produce un acto de donación simbólica.

Charlot adapta su hogar para el cuidado del bebé. Utiliza la tetera a modo de biberón y construye una extraña cuna ó pequeña hamaca con unas cuerdas. Mientras el niño se alimenta, Charlot recorta unas sábanas para hacer unos pañales. Y también recorta un círculo en el mimbre del asiento de una silla que coloca debajo de la hamaca y justo encima del orinal para que el niño no se caiga.



Lo cómico celebra los ciclos vitales de la materia y son habituales en el género los gags con diversos usos de los utensilios domésticos, asociados al universo de lo material: comida, bebida, aseo. La capacidad figurativa y lúdica de Charlot convierte en pocos momentos su hogar en un universo de juego. La tetera se transforma en un biberón y sustituye al seno materno. El rol que representa Charlot es el de la madre. Está en contradicción con la naturaleza de Charlot y de ahí la risa ante su ingenio frente a las dificultades. En las secuencias anteriores la presencia de lo material era degradante; ahora se nos conduce a una imagen gozosa de la fusión de lo material con lo afectivo en la primera infancia, en el origen del individuo, donde encontramos la risa. Al mismo tiempo se nos señala la ausencia de la madre y los intentos de Charlot por suplirla y mitigar el dolor de esta ausencia.

#### 4.3.2 *La ley y las ventanas rotas.*

Han transcurrido cinco años.



Abre la secuencia la imagen de una nube en ligero movimiento, que parece representar el casi imperceptible transcurrir del tiempo, y evocar además un más allá del horizonte, de la mirada. La nube oscurece y se encadena visualmente con el siguiente plano de la secuencia.

Éste nos muestra al chico, ya con cinco años, sentado en el bordillo de la acera. Un policía se acerca. Ha cruzado un arco de un muro semiderruido que, desplazado a la derecha del encuadre, es señalado en la composición por las líneas convergentes del bordillo de la acera. Podría tener este arco un sentido simbólico y remitir al umbral que cruzó Charlot al hacerse cargo del niño.

El policía se coloca detrás del niño. El chico y el policía se miran en plano - contraplano con la dirección de las miradas en vertical. El chaval no teme a esta figura amenazadora. Está arreglándose despreocupadamente las uñas y lo ignora.





El chico se levanta sin temor, estirándose perezosamente, y la cámara se aleja de nuevo en un cambio de plano sobre el movimiento. Gira el niño alrededor del policía ignorándolo y este último lo sigue con la mirada. Pone finalmente John un obstáculo a ésta: la puerta<sup>419</sup> de la casa. El policía murmura algo mientras se aleja. El policía que prohíbe ha sido objeto de prohibición<sup>420</sup>.

La puerta es peculiar; tiene unos listones de madera en forma de cruz y un parche que, irónicamente, los cruza en dirección oblicua. El parche tacha la cruz pero también llama la atención sobre ella. Este signo burlón en la puerta de la casa de Charlot nos dice algo de los habitantes de la casa; puede ser, por ejemplo, que evitan la hipocresía; o, tal vez, señala una herida. Podemos indicar que también evoca el crucifijo que como referente simbólico de nuestra civilización suele encontrarse en los hogares. Señalemos cómo la cruz se representa sin ninguna intención paródica al principio del texto.

---

<sup>419</sup> Según señala González Requena “la puerta cerrada es la escritura espacial de la prohibición” GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “El valor de un espacio depende de la puerta que lo acota” en “6. La Madre y la Psicosis revisando a Lacan”, *Seminario 2011-2012, Psycho y a Psicosis I – Marion*. [www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com).

<sup>420</sup> Inversión o reversibilidad de acciones típica de lo cómico que también encontramos en el primer gag de la historia del cine, *L'Arroseur Arrosé* 1896, (El regador regado) de los Lumière.

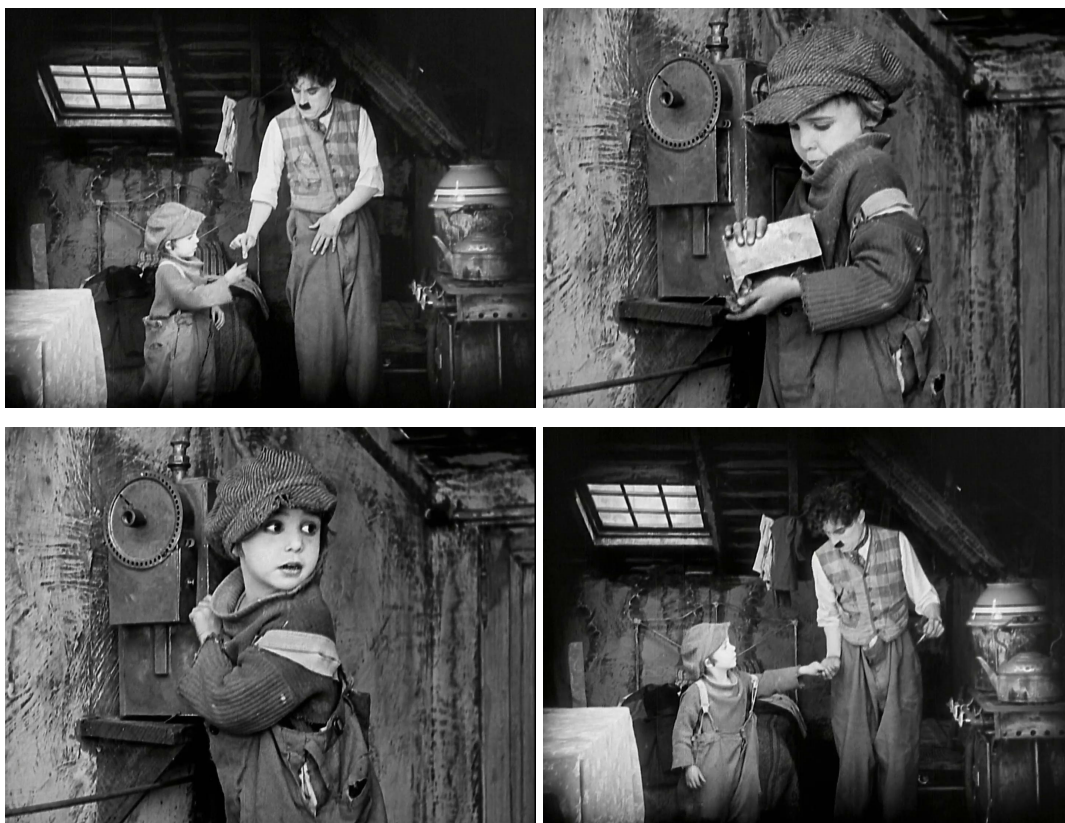




Además de la cargada por Cristo, en una imagen apenas perceptible, el enunciador ha querido inscribirla, en el principio del film, en el interior del portal del hospital de caridad, marcando con ello el origen del ser como sagrado y a la vez como asociado a su fin, a la muerte.



En estas primeras imágenes de la segunda secuencia se habla, por tanto, de nuevo, de la ley. La figura simbólica paterna aparece de algún modo desdoblada. El policía personifica la amenaza de castigo; en imágenes cotidianas y domésticas veremos por el contrario el amor y el cariño del padre encarnados en la figura de Charlot.



En el interior de la casa Charlot va a preparar la comida y enciende el hornillo con un fósforo. Entrega una moneda a su hijo para introducirla en el contador del gas. Pero han descubierto un truco para recuperarla. Se trata de una leve infracción a la norma que nos presenta a Charlot y el niño como antagonistas del policía. Y al mismo tiempo se trata de un gag inteligente sobre el extraño camino de ida y vuelta de la moneda: lo que debiera servir de mediación aquí, en el universo social del relato, no circula. Este hecho es representado irónica y paradójicamente en este gag.

El “Chico”, abandonado por los padres en el origen del relato, está en cierta dimensión, al igual que el héroe del mito, fuera del circuito simbólico de la filiación<sup>421</sup>; el héroe del mito, origen de la cultura y fundador de la ley, se encuentra en el límite en donde ésta se impone. Charlot reintroduce no obstante la humanidad, el necesario vínculo social, cumpliendo el papel de padre.

---

<sup>421</sup>LEVI-STRAUSS, Claude (1964): *Mitológicas Vol. I Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica, México, (1982) op. cit. p. 105



Charlot y el niño se sientan a la mesa. Charlot lo asea con un pañuelo. Después realiza un gesto en zigzag, indicando un camino - “las calles en las cuales hoy trabajamos”- que el niño reproduce, en un gesto cómico, inversamente.

Es sugerente la idea de Chaplin de representar el trazado de las calles en un signo gráfico, similar al de un mapa, comunicado como enseñanza al hijo. Nos habla de la entrada del niño en el mundo de los significantes y del lenguaje, en este caso icónico en su máxima abstracción, a través de la imitación. Y cómo de algún modo el espacio así representado pertenece a la realidad codificada. A la vez veremos cómo se anticipa con este gesto la puesta en escena y el movimiento de los actores en el espacio del drama. El niño sale de la casa y recoge piedras.



Charlot se dirige a la puerta y nos da la espalda. El parche de sus pantalones rima, con efecto cómico, con el de la cruz invertida que vimos en el exterior de la vivienda. Se pro-

duce, por tanto, la parodia del melodrama mediante su caricatura con lo cual se impone cierta distancia respecto al dramatismo del texto, algo necesario por su vis cómica.



Charlot carga a su espalda una especie de caballete con luminosos cristales para las ventanas y coge la masilla para instalarlos.



Cuando Charlot sale de casa el plano queda vacío durante unos instantes. Observamos el decorado del humilde hogar sobre el que se nos llama la atención. Resaltan la puerta con su cruz invertida, la mesa, la ventana enrejada e iluminada en la parte superior del techo de la buhardilla; con el iris que cierra, vemos destacados el pomo de la puerta y una serie de objetos en la repisa, entre ellos, una vela apagada sujeta en el cuello de una botella y un jarrón sin flores.

Hay cierta cadencia melancólica en este gusto de Chaplin por dejar el plano vacío du-

rante unos breves instantes, dando un tiempo a que observemos los objetos del decorado en su materialidad y su singularidad; y sintamos con ello la ausencia a través de la percepción de las huellas que dejaron en el espacio los personajes.



En la calle el niño lanza piedras contra las ventanas. La puesta en escena de esta acción es de articulación simple con eficacia narrativa y de gran comicidad en los movimientos del actor: planos generales cortos del niño y en *raccord* de dirección, movimiento y mirada los cristales quebrándose. Vemos que el contracampo de la mirada del niño son estos cristales rotos de la casa de la mujer a la que agrede y burla. Se trata de una travesura que causa risa<sup>422</sup> y de la que aún desconocemos su finalidad.

---

<sup>422</sup> Recordemos, como antecedente de este film, los gags de traviesos de los primeros films cómicos, que describimos anteriormente.





Un plano general, en profundidad de campo, reproduce el camino en zigzag de ida y vuelta que antes describiera Charlot y por el que ahora huye el niño cruzándolo graciosa-mente cada vez que rompe los cristales

Aunque la travesura cause risa, hay una quiebra y violencia.



Recordemos como en la secuencia anterior, cuando el niño era aún bebé, la madre pa-saba por una iglesia con él en brazos y se detenía delante de una vidriera. Un halo de santo, artificialmente iluminado, con una cruz central que coincidía con los marcos de la ventana, aparecía alrededor de su cabeza; de este modo la imagen de la mujer era integrada en la vidriera y santificada en contradicción con el hecho inminente del abandono del hijo<sup>423</sup>. Ahora, en lo literal del texto, una ventana es rota.

Se trataría por tanto de la elaboración de un profundo conflicto latente en el texto: por

---

<sup>423</sup> Esta secuencia ha sido eliminada en montajes sonorizados de la película.

un lado el anhelo de la madre ausente y la evocación de su imagen idealizada y por otro la agresividad hacia ella como reacción al daño que produce su ausencia. Recordemos no obstante que, tal y como evidencia la imagen de fusión de la madre con el niño en brazos, agredir a la madre es, aún, para el niño agredirse a sí mismo. Por ello el texto, en elaboración y resolución de este conflicto, se constituye como una narración del proceso de construcción de la subjetividad del niño.

Respecto al significado psicoanalítico de la ventana, señala Jesús González Requena<sup>424</sup> lo siguiente:

“Conviene que nos detengamos por un momento a pensar lo que, desde el punto de vista psicoanalítico, es una ventana.

Una ventana es una de las dos formas de abertura al exterior de ese espacio interior y, por lo demás, cerrado que es una casa.

La otra, desde luego, es, la puerta.

Y es evidente lo que diferencia a una de otra: la puerta, si está abierta, permite el tránsito del interior al exterior o viceversa. La ventana, en cambio, no permite el tránsito, sino sólo la mirada.

Y lo permite, a diferencia de la puerta -es ésta una diferencia notable-, tanto si está abierta como si está cerrada.

Esto hace, de la ventana, algo esencialmente vinculado a la mirada.

Así, si se quiere impedir la mirada, es necesario obturar la ventana con algo: cortinas, persianas, contraventanas -y por cierto que ésta última es una palabra bien expresiva de lo que les digo: la ventana está tan esencialmente asociada a la mirada que la contraventana, porque obtura absolutamente toda visión, se llama contraventana.

No sucede así con los visillos ni las cortinas, pues estos no se oponen tan netamente al ser de la ventana.

Aun cuando dificultan la visión, no lo hacen del todo: velan, pero algo dejan ver. No es casualidad, por eso, que sean de tela, como los vestidos.

Y es no menos notable que este ser de tela de los visillos y las cortinas vele, esen-

---

<sup>424</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “5. La ventana y la madre”. *Seminario 2012-2013 Psycho y la Psicosis II – Norman*. [www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com)

cialmente, en una dirección: de fuera a dentro, no de dentro a fuera. Pues, como todo el mundo sabe, las cortinas se colocan por dentro y desde dentro es posible mirar entre sus pliegues, sin ser visto desde el exterior.

Y bien, esa esencial asociación de la ventana con la mirada hace, de la ventana, algo muy próximo a la escena.

De hecho, un escenario puede ser contemplado como un espacio cerrado una de cuyas paredes falta o se ha convertido en una gigantesca ventana a través de la cual podemos mirar.”

Existe además una asociación implícita entre la casa y lo femenino<sup>425</sup>, el hogar, del que forma parte la ventana, y la madre. Hay una oposición entre la mujer-madre y el vagabundo, interior y exterior a la casa; la ventana como espacio de transición y la burla del vagabundo a la mujer y al policía, lo vemos ya en los primeros burlescos de los inicios del género (rodados en único plano).



*Happy Holligan (1903) de la American Mutoscope & Biograph*

---

<sup>425</sup> Freud señala la asociación inconsciente de las habitaciones y receptáculos con el cuerpo femenino o mujeres. FREUD, Sigmund: *La Interpretación de los sueños, II*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1975. p. 191.





La rotura de las ventanas se trataría pues de una transgresión. La ley interviene: un policía descubre al niño en el momento en que iba a lanzar otra piedra contra otra ventana.



Se produce, de nuevo, un intercambio de miradas entre el niño y el policía en dirección vertical, de abajo arriba y viceversa. Ahora, sin embargo, el niño sí lo teme. Burla su vigilancia señalando en otra dirección y se aleja corriendo por el mismo camino en zigzag. La mirada vigilante de la ley detiene la agresión. Sin embargo ésta es fácilmente burlada.



Cuando el niño huye, el policía ve los cristales rotos.



Y a Charlot colocando otros nuevos.

Chistosamente se dibuja una interrogación. La trampa o ardid de Charlot constituye una contradicción - repara a la vez que rompe los cristales - una paradoja cómica, que desconcierta al policía.

Por otro lado, Charlot disfruta con su trabajo. Hace una chapuza utilizando grandes pegotes de masilla para sujetar los cristales de las ventanas pero también, paradójicamente, actúa como si contemplara una obra de arte, parece jugar con su trabajo. Intenta este personaje en numerosos films dedicarse a los oficios y ocupaciones más diversas y viste sus uniformes; se manifiesta en la manera como desarrolla su trabajo su conocida incapacidad

para someterse a ninguna disciplina. Y de modo semejante a las mascaradas carnavalescas parodia las convenciones o roles sociales.

Detrás suyo el policía, mientras Charlot involuntariamente le va arrojando la masilla que retira de la espátula, lo observa sigilosamente. En esta provocación involuntaria la irritación del policía va acrecentándose. El espectador espera que en cualquier momento descubra el truco, se enfurezca y se produzca la persecución. Hay, por tanto, una estructura de suspense en este gag y secuencia narrativa.



La dueña de la casa sale a la calle para pagarle a Charlot por su trabajo quien ve, por fin, a su espalda, al policía. Temeroso de ser descubierto Charlot devuelve a la anciana la moneda que ésta le entrega y que observa con unas lentes.

La trama gira de nuevo en torno a la infracción o transgresión de la ley (rotura de cristales y timo a una mujer madura) y la amenaza de castigo. Como al principio del film, asistimos a una puesta en escena de tres personajes: Charlot (el vagabundo pícaro o tramposo), el policía y la mujer burlada

La ventana rota y reparada preside al fondo la escena. Como indicamos casa y ventana pueden ser asociados a la madre y su rotura es una agresión a la figura materna. Al mismo tiempo, y paradójicamente, Charlot repara con mimo la rotura de cristales. Se trata de una leve transgresión de la ley que causa risa pero que va a desencadenar una reacción punitiva.

Cuando Charlot ve al policía a su espalda el temor se refleja en su rostro en un gesto

ingenuo. La mujer, que no sabe del timo, le entrega una moneda. El policía sospecha, pero aún no sabe exactamente qué ocurre. Charlot se la devuelve amablemente.



El policía lo observa. Charlot se aleja por la calle en zigzag y el niño aparece de forma inesperada. Con leves patadas lo aleja de él. Pero el policía descubre la trampa y sale corriendo tras de ellos. Doblan la esquina y lo esquivan.

Han burlado al policía, todo va bien, dice el cartel; no obstante, ahora comienzan con el trabajo número 13, cifra de la mala suerte.

Estamos por lo tanto de nuevo expectantes.



Un iris de apertura enmarca el caballete con los cristales apoyados en un muro. Se se-

ñalan de este modo las ventanas como tema visual recurrente. Cuando termina de abrir el iris vemos a Charlot que hace de nuevo su trabajo.



Coloca ahora cristales en la casa de una mujer joven. Una vez ha terminado le muestra orgulloso el resultado (ha utilizado grandes pegotes de masilla) sujetándole suavemente por la cintura. Por el reflejo del cristal ambos admiran asimismo la belleza de la mujer cuya imagen se desdobra. Al mostrar a la mujer su propia imagen para que la admire se nos habla, por otro lado, de vanidad. Y de cómo la adulación de Charlot forma parte de la burla.

Además la mujer parece estar al mismo tiempo fuera y dentro del hogar, a un lado y al otro del espejo. La escena que va a tener lugar a continuación transcurre sin embargo fuera, en la calle, lugar del vagabundo. La mujer, a la que Charlot sujeta por la cintura, le recrimina a Charlot su excesiva confianza. Bromeando, éste le hace ver que es ahora ella quien tiene apoyado su brazo en el alfeizar cerca de sus hombros, y le hace reír. Coquetean en una conversación en apariencia amistosa y distendida. La conversación continúa. La mujer le da un ligero codazo y Charlot en gesto automático, en breve gag, simula devolverle el golpe con la espátula. Rectifica a tiempo, viraje que evita la agresión y nos permite reírnos.





Vemos llegar al policía a la casa. Se trata, por tanto, de la casa del fatídico policía - el 13 es el número del portal - y esta es su mujer. En esta escena de seducción a espaldas del marido, en clave de farsa la estructura es de nuevo en triángulo formado por tres personajes que, reiteramos, son típicos del género: Charlot (*The Tramp*), el policía y una mujer, lo cual es figurado en la composición de la imagen. El maquillaje blanco de los rostros desmaterializa la imagen ocultando las texturas de los rostros y nos remite a una mascarada, se representan los personajes con un rasgo fantasmagórico, irreal. No deja no obstante, pese a esta estilización, a esta irrealidad en la representación, de tratarse de la puesta en escena de un conflicto real.

Asomado por la ventana, desde el interior de la casa, el policía está observando la escena de coqueteo. De repente, su actitud se torna amenazadora. Furioso agarra por el hombro a Charlot quien le acaricia la mano.

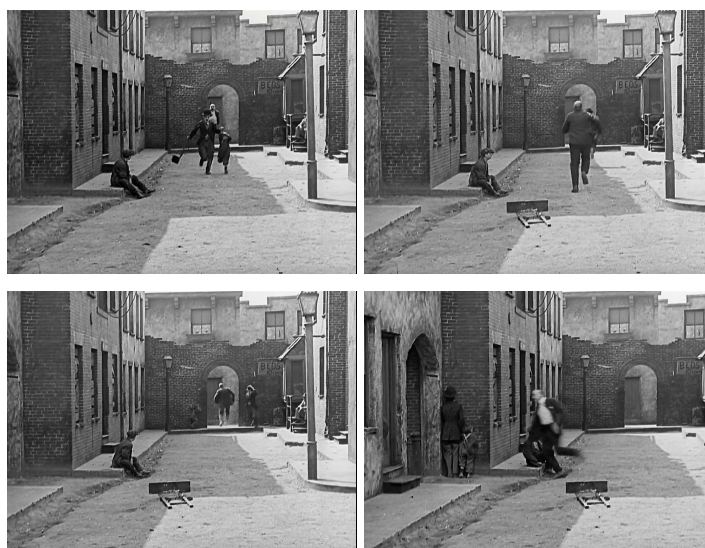
Lo agarra el policía por el cuello. La confusión y sorpresa de Charlot forman parte del gag y provocan la risa. De nuevo el policía representa a la ley nada más que en su dimensión punitiva.





Se inicia una persecución cómica. El chico, Charlot y el policía que los persigue se alejan, de espaldas a cámara, por un estrecho callejón. En el siguiente plano se invierte la dirección, acercándose a cámara en escalera de tamaños y saliendo por el borde derecho del encuadre. La cierta deformidad en el rostro de los actores a causa de la cercanía a cámara incide en el grado caricaturesco de la representación.

Se trata de una estilización cómica basada en los contrastes tan habituales en lo cómico: gordo / flaco, grande / pequeño, niño / viejo. Charlot, el cómico, podría constituir, en términos estructuralistas, una figura mediadora entre lo adulto y lo infantil universos que, como señala González Requena, se entrecruzan e interfieren en lo cómico.



Cerca de su casa los protagonistas se acercan a cámara corriendo en dirección frontal. Suelta Charlot el caballete donde lleva los cristales y el policía que no lo ve se tropieza.

Invierten los pícaros la dirección de su huida, ahora de espaldas a cámara. Se ocultan y confunden con el muro y esquivan al policía.

El policía los descubre, pero se camuflan una segunda vez confundándose con una pared en una esquina junto a su casa.

Observemos la puesta en escena. Los personajes se mueven a través del geométrico trazado de las calles que Charlot dibujara a su hijo al comienzo de la secuencia. Se subraya así la organización racional del espacio urbano. Consiguen jugando con la apariencia de la realidad, hacerse invisibles para la ley. La obediencia a la norma caracteriza al policía quien sigue el trazado ordenado de las calles sin ver a Charlot y el niño quienes “le dan esquinazo”.



Entran éstos en la casa donde una olla humeante nos indica que la comida ya está preparada. Un mendigo señala al policía una dirección contraria a la de la huida de los dos pícaros.

Han conseguido, por tanto, jugando con la apariencia de la realidad, hacerse invisibles, opacos, a la ley vigilante. El policía, representante de la ley institucional, se nos muestra ciego y atrapado en la burla. La obediencia al orden lo caracteriza mientras que Charlot y el niño han aprendido a jugar con este trazado de las calles dando esquinazo al policía.



### 4.3.3 Comida, flores y juguetes.

Cuando Charlot y el niño entran en casa la visión de la gran olla humeante y el gesto ingenuo de apetito de ambos nos provocan de nuevo la sonrisa.



Si en la primera secuencia cuando el niño era aun bebé era destacada la tetera biberón, ahora vemos un plano detalle de la olla (en realidad un gran cubo tapado con un cuenco) como hipérbole de lo material característica de lo cómico. La recurrencia en la representación de la comida nos habla por otro lado de la supervivencia de los personajes, para la cual se requieren en este relato las trampas y picaresca de Charlot.



Comen un extraño y en apariencia no muy apetitoso potaje que el niño agradece contento, y que Charlot saca de un cubo semejante a un recipiente para el uso de cualquier

pintor de brocha gorda.

Mientras tanto prosigue la ahora refinada vida de la madre.



En montaje paralelo se relacionan ambos espacios, ambos hogares. La escena interior comienza con un iris que abre mostrándonos un gran ramo de flores, un cliché melodramático: la flor, belleza y delicadeza, es representativa o metáfora de lo femenino.

Estamos en otro lugar ciertamente más confortable. Y la cercanía del plano detalle nos remite de nuevo a lo material del objeto, incluso lo ausente en la imagen, en una especie de sinestesia, el olor; pero si en los planos anteriores se representaba a través del gesto de los personajes el olor de la comida, en este caso se trata del aroma delicado de un perfume. Se trata, por tanto, en este montaje paralelo, por un lado de lo material de la comida, asociada en lo más básico a lo materno y por otro lado del aroma delicado que puede emanar del cuerpo, la piel, de la madre ausente. Durante este tiempo se ha convertido en una actriz célebre. Es el día posterior al estreno de una obra de teatro, y a su casa van llegando ramos de flores y felicitaciones. Se asocia en estas imágenes lo femenino con lo decorativo. El carácter pictórico de la imagen, típico del melodrama, incide en la idealización de la figura femenina materna.



El productor de la obra acude a felicitar a la actriz con una emoción exagerada, caricaturizada, representada en clave de parodia. Hay por tanto cierta distancia de la enunciación respecto a la admiración de la belleza, la cual es connotada como una emoción infantil.

A pesar de la felicidad del éxito, nos dice el texto tutor<sup>426</sup>, ella no puede olvidar a su hijo perdido y se dedica en su tiempo libre a hacer obras de caridad y cuidar a los niños pobres. Sale de casa cargada de regalos, entre los cuales vemos un perrito de juguete y una pelota.

Mientras tanto el niño y Charlot terminan su comida y se asean con el poquito de agua que cabe en un vaso.




---

<sup>426</sup> En la introducción a su libro sobre Eisenstein González Requena desarrolla su teoría del texto tutor como aquella enunciación consciente del autor, a menudo ideológica y en la que su yo se reconoce, y que obtura el sentido inconsciente del texto. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Eisenstein, lo que solicita ser escrito*. Ed. Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1992.

En el exterior, junto a la puerta de la casa, la madre está rodeada de niños y reparte sus regalos. Coge en brazos a un bebé de otra mujer y se sienta en el bordillo de la acera junto a la escalera de la puerta de la casa de Charlot y John. El plano está descentrado con la figura de la actriz a la derecha del encuadre y a la izquierda la puerta de la casa, señalando por tanto un espacio vacío, una ausencia. Se muestra de nuevo la puerta y sus listones de madera en forma de cruz, y el extraño parche que los cruza. La rugosidad o aspereza de la textura de esta puerta parcheada, así como de los muros ó paredes desconchadas del exterior de la vivienda, la gris tonalidad del entorno, sintonizan con la desolación y el abandono.

Una de las pelotas que lleva la mujer en la mano cae y se aleja rodando.





La madre, con el bebé en brazos, cierra los ojos y rememora el momento en que estaba con su hijo. La puerta se abre y el hijo entra en escena sentándose en los escalones de su casa, en una posición un poco más elevada que la madre, ocupando el anterior espacio vacío del cuadro y, por tanto, equilibrando la composición.

Cuando el niño aparece su belleza aporta nueva luz a la escena y una panorámica centra el plano. Ahora, mágicamente, la pelota está allí y es entregada como regalo de la madre a su hijo. En una serie de planos- contraplanos, madre e hijo se miran. El “fallo de raccord” de la pelota indica el carácter irreal o inverosímil de lo que allí sucede (tan inverosímil cómo que una pelota que cae no rueda, y permanezca estática en su sitio); pero representa también el deseo materno que late en el relato pero desplazado: la madre es como la pelota que se ha ido, se ha alejado, pero vuelve.





Así al final de la escena asistimos a una nueva lejanía de la madre, aunque deja al niño los regalos.

Se acerca la mujer ahora a cámara, a la mirada del espectador. Atraviesa un arco del decorado en primer plano de la imagen; y su sombra inquietante, tal vez su doble oscuro, se proyecta en el muro. Quizás esta sombra nos hable de lo poderoso de la imagen de la mujer tanto para el niño protagonista del relato como para el sujeto de la enunciación. El plano es rodado con profundidad de campo. Al fondo el hijo ve alejarse a la madre. Es la repetición invertida, como en espejo, de aquella imagen en la cual, al principio de la película, la observábamos alejarse de espaldas a cámara de su hijo bebé.

La secuencia cierra de nuevo con iris, aislando al niño a la derecha del encuadre. El iris circular focaliza la imagen y aparece como metáfora del ojo. La mirada del enunciador, del propio Chaplin, es remarcada. Permanece mientras la madre se aleja.

#### ***4.3.4 El encuentro de los padres.***

“La fama es bien recibida”. Con esta frase escrita en un cartel con letras góticas, se abre la siguiente secuencia del *film*, un breve melodrama que nos narrará un encuentro casual de los padres biológicos de “el Chico”.



Vemos entrar a la madre en un salón de una mansión lujosa iluminado por un gran ventanal cruzado por barrotes.



Se trata pues de otra cárcel, una de otro tipo, diferente a aquella a la que se asemejaba la institución de caridad puritana que aparecía atravesada por barrotes al principio del texto, pero al fin y al cabo una prisión, como nos sugiere el elemento común a ambas imágenes: el enrejado.



Cuando la madre se despoja de su abrigo de pieles un lujoso collar de perlas evidencia el pomposo narcisismo de los que allí se reúnen.



Y, finalmente, cuando se produce el reencuentro, se lamentan del daño causado.





#### 4.3.5 Un niño pelea con “El Chico” y su hermano con Charlot



El chico cocina subido a una caja de madera para llegar al hornillo. Mientras tanto Charlot está en la cama. Advertimos de nuevo la humildad del hogar que no carece no obstante de lo básico para subsistir dignamente: la cama, la mesa, la cocina, y una palangana, una bañera, colgada en la pared. El chaval prepara tortitas de desayuno. Asume a pronta edad los roles de la madre donde Charlot presenta ciertas carencias.



Perezoso descansa en la cama y, para protegerse del frío, se levanta vistiéndose con la manta a modo de poncho. Se trata de nuevo de una utilización sorprendente del objeto como en previos gags - la tetera-biberón, el cubo-cazuela - que nos muestran la habilidad de Charlot para ingeniárselas en situaciones complicadas. También se calza sus grandes zapa-

tos. Éstos, en forma de caricatura - al igual que los pantalones, son demasiado grandes respecto a su estatura y contrastan con el resto de su indumentaria - constituyen un rasgo distintivo de Charlot. Se nos llama la atención sobre la pobreza y la humildad del personaje y también se nos representan, en la caricatura e imperfección, las cosas con el realismo típico de lo cómico.

Charlot se comporta como un niño y el niño como un adulto, lo que es la base del efecto cómico de la escena. Así, respecto al universo cómico, señala González Requena<sup>427</sup>:

“ podría ser definido como la emergencia, en un universo adulto (y encarnados en un adulto) de unos determinados rasgos de conducta de carácter infantil<sup>428</sup>, [...] la emergencia en universo infantil (y encarnados en un niño) de rasgos de conducta de carácter adulto<sup>429</sup> [...] el entrecruzamiento en lo cómico entre ambos universos de referencia – el infantil y el adulto – constituye una de sus características estructurales”.



Antes de comer rezan: Charlot intenta transmitir al niño algo del universo simbólico cristiano cuya presencia en forma de plegaria religiosa era aun habitual en los hogares de principios de siglo XX. Forma parte la tradición de bendecir la mesa del ritual cultural asociado al consumo de los alimentos. Charlot sabe que esta mediación simbólica es necesaria

---

<sup>427</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): op. cit. p. 27

<sup>428</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): op. cit. p. 27

<sup>429</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): op. cit. p. 27

pero a la vez su gesto paródico expresa cierta distancia con respecto a lo más convencional o rígido del ceremonial religioso. El gesto de Charlot es imitación y exageración, caricatura, de la actitud piadosa. Es a la vez parodia ya que los gestos de este ceremonial son reproducidos por un personaje que posee características infantiles; y el ceremonial en este sentido es, en términos de Bajtin, objeto de “degradación”. Por lo tanto este gag cómico consiste de nuevo - tal como señala González Requena - en una interferencia entre lo infantil y lo adulto que causa risa. Interpone a la vez una distancia frente a la emotividad de lo representado.

La oración es breve. Charlot reparte equitativamente las tortitas, hasta el punto de que parte una por la mitad ya que las cuenta y el número de ellas es impar. Inmediatamente comienzan Charlot y su hijo a disfrutar glotonamente de la comida. Charlot envuelve un gran bloque de mantequilla con la tortita, el niño chupa el cuchillo con mermelada. Charlot le reprende señalándole que éste corta y que tenga cuidado en chupar por el lado no afilado.

Cuando terminan de comer el niño golpea con los cubiertos el plato vacío y coge sus juguetes. Les da un beso y también los besa Charlot.



Se sienta el chico en las escaleras de la puerta de la casa, donde antes recibiera los juguetes de la madre. Mira a izquierda y derecha. Pero quien llega es otro chico algo mayor que busca pelea. En un plano medio largo dirige su mirada a John, el fondo de la imagen se ha oscurecido haciendo resaltar su figura inquietante. El chico juega con el perrito de ju-

guete y la pelota. Mira y abraza al perrito. Es necesario señalar la importancia del juego en la constitución de la subjetividad en el niño, tal y como señalan Melanie Klein<sup>430</sup> y D.W. Winnicott<sup>431</sup>. Indiquemos como la separación de sus juguetes supone por ello un violento desgarró afectivo en el niño, una separación de los objetos que la madre ha dejado y que le ayudan a elaborar la ausencia/presencia de ésta y construir el universo subjetivo y objetivo. El otro niño se abalanza sobre él y le arrebató los juguetes; se dirige al centro de la calle y los arroja por encima del muro medio derruido que limita el barrio en el cual viven. Viendo sus juguetes tratados como trapos “el Chico” se enfurece, le propina un puñetazo al otro niño y empiezan a pelear.



Charlot intenta proteger a su hijo. Pero se da cuenta de que es el que más fuerte pega y se une a aquellos que lo animan. Lo que era un conflicto dramático se convierte, de nuevo,

<sup>430</sup> KRISTEVA, Julia: *El genio femenino. 2. Melanie Klein*. Ed. Paidós. Buenos Aires, 2001.

<sup>431</sup> WINNICOTT, D.W: *Realidad y juego*. Gedisa, Barcelona, 1982.



en una escena cómica, cuando la pelea se convierte en una parodia de un combate de boxeo. La fuente principal de la risa proviene del hecho de que los niños se comporten como adultos.

Es de señalar, no obstante, que pese a la distancia emotiva que hemos señalado en lo cómico, la empatía con el niño, propiciada por la estructura melodramática del relato, juega un papel clave en esta escena. Así es imprescindible que “el chico” sea el que pegue los puñetazos más certeros en esta parodia de las peleas de boxeo.

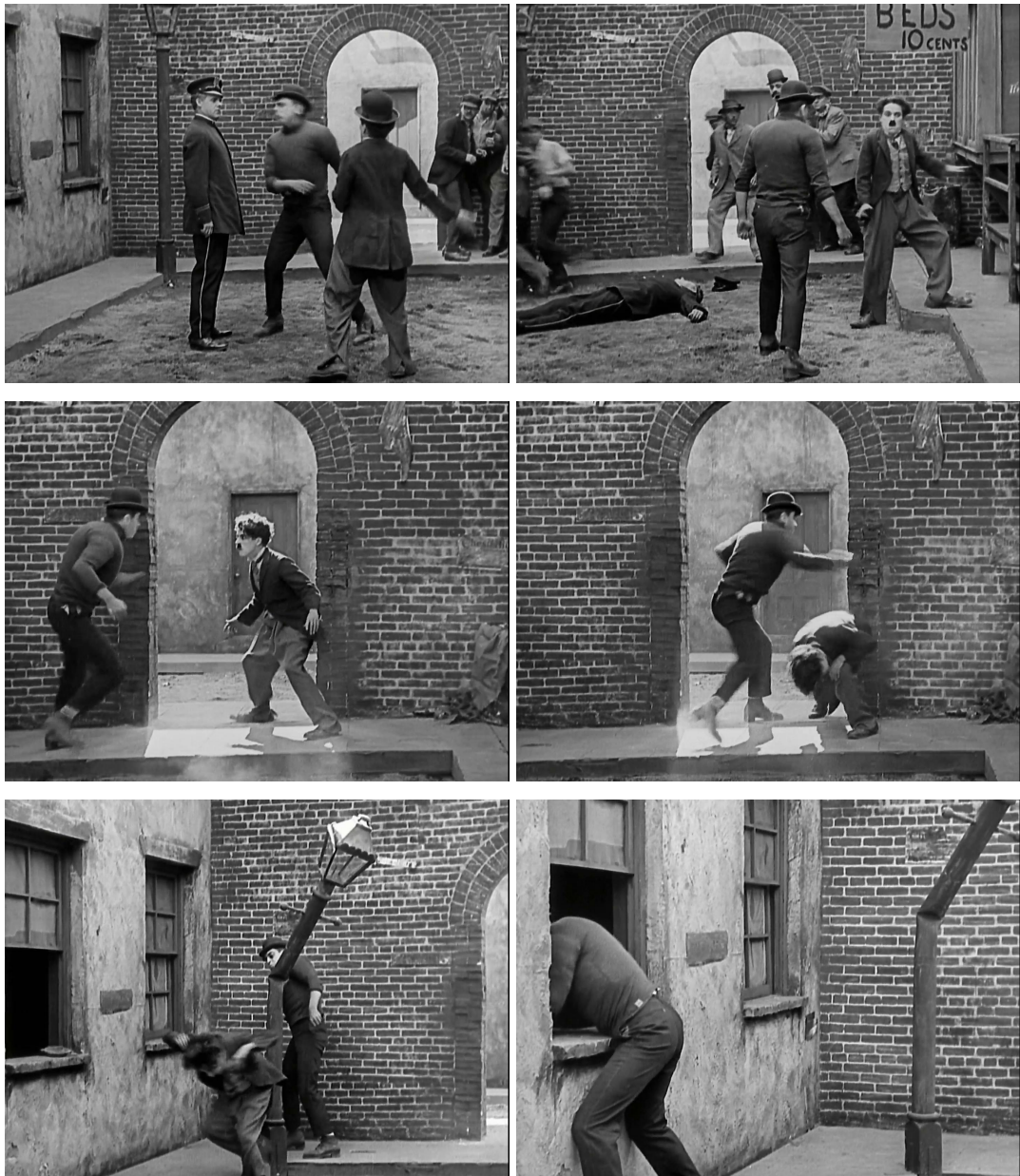
Un grupo de gente jalea a los niños, y los anima como si ya se hubieran hecho sus apuestas.



En el descanso entre *rounds*, Charlot da consejos al niño sobre dónde y cómo pegar, sentándole en el alfeizar de una ventana, que tiene una cuerda para colgar la ropa y simula el cuadrilátero, no faltando el puñetazo en el estómago ni la patada en el trasero. Le intenta refrescar soplándole agua, pero éste se agacha y el agua va a dar a un viejo espectador de la

pelea que se encuentra asomado a la ventana.

Un muchacho fornido, hermano del chaval contrincante del Chico, propina un puñetazo a un espectador y, a continuación, advierte a Charlot que si el Chico le hace daño a su hermano, el recibirá lo mismo. El gag consiste en el cambio repentino en la actitud de Charlot quien intenta disimular que su chico es el que más fuerte pega proclamando campeón al otro niño.







El bruto no se deja engañar y se enfurece. Los vecinos huyen y la ventana de la casa, desde la cual se asomaba una anciana, también se cierra. Un policía ha acudido a parar la pelea pero el forzudo lo tumba de un certero golpe. La ley institucional se muestra de nuevo impotente.

Y se inicia una pelea cómica entre el forzudo y Charlot, una inversión de acciones con respecto a la anterior escena con los niños como protagonistas. En la pantomima de Charlot admiramos sus reflejos al esquivar los golpes, la precisión y rapidez de movimiento, la

habilidad física y la destreza. Se trata de una serie de gags de movimiento inesperado que causan risa. El control del propio cuerpo y la expresión en el movimiento, propio de nuevo de lo infantil, es una de las características de los géneros cómicos.

Vemos la dialéctica característica del género entre el ingenio del cómico y la fuerza bruta, exagerada esta última en una serie de gags-caricaturas: el muro roto de un puñetazo y la farola doblada. Estas caricaturas evidencian de nuevo el carácter de ficción, de juego, imponiendo una distancia emotiva con respecto al drama.

Charlot se desliza rápidamente por una ventana entreabierta. Pero se despista y asomándose por la puerta se encuentra de nuevo con el matón. Vuelve a entrar en la casa pero es agarrado de los pelos por el bruto quien lo saca por la ventana y lo arrastra como si se tratara de un muñeco de trapo. En este gag Charlot se muestra como un objeto o un títere.

La actriz, madre del niño, aparece justo en el momento preciso para parar el golpe que va a recibir Charlot, acompañando su gesto con las palabras del evangelio: “pondrás la otra mejilla”. Charlot viendo que su agresor es ahora una víctima fácil comienza a golpearle con un ladrillo. El “cinismo” de Charlot, al aprovecharse de la repentina y excesiva moralidad del adversario, causa risa. Se trata de nuevo de la actitud infantil, ingenua (en el sentido de ignorancia de la ley) encarnada en un adulto. Charlot actúa siguiendo un patrón mecánico y golpea repetidamente a su adversario a la vez que sorteando los golpes de éste. La rabia provocada por la agresión del forzado provocan en Charlot, paradójicamente, un dominio de sí mismo sorteando hábilmente los golpes del adversario. Su obcecación provoca la repetición del movimiento, lo que resulta asimismo hilarante. El mecanismo cómico de la escena se nos antoja similar, de nuevo, al de una escena de guiñol.

Vemos la farola doblada por un golpe, el policía tendido en el suelo: el representante de la ley institucional abatido, pese a su presunta solidez. Sin embargo el ingenio del cómico ha vencido a la amenaza del bruto.

Observemos por tanto en esta escena como el carácter sorprendente de la acción es clave en el gag. La acción bascula hacia lo inesperado, pero al mismo tiempo el gag participa de la estructura del suspense donde se juega con las expectativas producidas en el espectador. En este caso se verá contradicha la aparente ventaja del forzado en la pelea con la resolución sorprendente de la situación, derivada de la suerte además de la habilidad y el



ingenio cómico de Charlot. Los gags de resolución inesperada se integran en la peripecia narrativa pasando a resolverse la acción de modo favorable al personaje protagonista sobre el que recae la simpatía del espectador.



Charlot busca al niño, la madre aparece con él enfermo en brazos. La música compuesta por Chaplin y añadida en un posterior montaje, subraya o modula el cambio de tono del relato, que pasa de lo cómico a lo dramático. La madre entrega el niño a Charlot e indica que volverá. Mientras tanto avisará al doctor.

Situada hacia la mitad del *film*, esta escena marca un punto de inflexión dramático.

#### 4.3.6 El doctor acude a la casa de Charlot y John.



Irrumpe el doctor en la casa y no prestando atención a lo que allí ocurre, toma la tensión e introduce el termómetro en la boca a Charlot quien tose.

El médico se muestra convencional y ridículo. Y “el automatismo instalado en la vida”<sup>432</sup> es la paradoja que representa lo cómico. Resaltemos asimismo lo cómico en esta serie de gags como burla de lo viejo y caduco encarnado en una figura de autoridad. En sus diversos gestos el médico da muestras de su rudeza en contraste con la ternura de Charlot. Para auscultar al niño lo golpea en la cabeza para que éste se incline.

Es reseñable, como en tantos otros films de Charlot, el tema despiste. La burla es involuntaria, diríamos que proviene del inconsciente, una especie de acto fallido. Así, le es ofrecida al médico la vieja silla en la que al principio del film Charlot recortó un círculo en el mimbre del asiento y el médico cae. Este gag pone al descubierto el hecho de que el médico sólo puede ver la silla en su dimensión utilitaria y no en su singularidad real, y tampoco puede llegar a saber nada por ello del drama de los protagonistas del relato. González Requena señala<sup>433</sup> como basta que la silla se rompa y chocamos directamente con lo real, la materia real de la silla se muestra. Nos hallamos a menudo atrapados en etiquetas, convenciones, que nos impiden experimentar la singularidad de lo real. Fenómenos como el juego, el chiste y el lenguaje cómico son una forma de experimentar lo real a través de la paradoja, o puesta en contradicción de estas convenciones.

---

<sup>432</sup> BERGSON, Henri: *La Risa*, op. cit. p. 48

<sup>433</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Seminario 2013-2014 Psycho y la Psicosis - Lila*. 15-11-2013.

Con hipocresía el médico se indigna por los supuestos malos cuidados que el niño recibe, especialmente al descubrir una falta a la letra de la ley, que Charlot no es el padre biológico y se ha hecho cargo del niño sin informar a las autoridades. Preguntado sobre si John es su hijo, Charlot entrega como explicación aquella nota anónima en la que alguien solicitaba que cuidaran con afecto y cariño a su hijo. El médico dice que el niño necesita de un cuidado adecuado y que se ocupará del tema. Cuando su figura alargada sale de la casa su sombrero de chistera tropieza con el marco superior de la puerta, como si la misma casa le reprendiera por su mala educación. La vestimenta ridícula del médico forma parte de su caricatura.



Frente a la inhumanidad y la rigidez afectiva del médico, el gesto triste y conmovido de Charlot. Su mirada a cámara interpela al espectador.

#### 4.3.7 El castigo y la amenaza de reclusión



Después de cuatro días de convalecencia, el niño ya está casi recuperado. Lee la “gaceta de la policía” y se sonríe como si fuera una revista de humor.

Charlot prepara unos emplastos calientes para combatir la fiebre.





El cartel, a continuación, nos presenta irónicamente el “cuidado y atención adecuados” a los que se refería el médico y de los cuáles él se iba a ocupar: un policía merodea junto a la casa de Charlot y un individuo que sale de una furgoneta proveniente del asilo de huérfanos entra en la casa. Charlot, ahora él en la cocina y el niño descansando en la cama, sí se ocupa verdaderamente de proporcionar al niño los cuidados que necesita.

Irrumpe el funcionario del hospicio, sin llamar a la puerta, en el hogar de Charlot y el niño. Arrogante, y utilizando a su subordinado como mediador, pregunta a Charlot si el niño posee alguna pertenencia. Se trata por tanto de una ley fría que discrimina en función del dinero. Charlot responde que no es asunto suyo, lo que indigna al funcionario.

En referencia al universo moral simbólico evocado desde el principio del film, la actuación de la ley se enuncia como injusta.





Al mismo tiempo el funcionario es consciente de la posición de poder que la ley institucional le otorga. Se enfrenta a Charlot quien se ampara por el contrario en la ley moral. Charlot ha colocado el emplastro caliente sobre la mesa. El jefe del hospicio se quema accidentalmente, lo que acrecienta su ira.



Los representantes de la ley han venido a llevarse al niño. El rostro del conductor de la

camioneta del hospicio se muestra en la esquina superior izquierda del plano mirando acechante a John para, a continuación, cogerlo en brazos. Se perfila su rostro sobre el borde del iris pareciendo surgir de la negrura del fondo. Dos miradas sobre el niño se confrontan dramáticamente en este plano: la del enunciador enmarcada en un iris, y la del funcionario.

Obedeciendo a rajatabla las normas jurídicas, indiferente al drama humano que se produce en la habitación, el jefe del hospicio rellena impasible un formulario.



En la puesta en escena el registro interpretativo de esta secuencia es evidentemente dramático. La realización articula el dramatismo de la escena mediante un preciso montaje que alterna planos de composición frontal con planos más cercanos en una angulación más dramática. La oblicuidad en la línea de la mirada y la dirección del brazo del niño, así como la ruptura de la continuidad espacio-temporal en el cambio de plano, que se percibe como una breve elipsis, subrayan el gesto del niño que demanda ayuda.

El dolor, el desgarró de la separación, se refleja en el gesto del niño actor, quien ha de creerse la historia para identificarse hasta ese punto con su personaje.

Jesús González Requena habla de la verdad de los relatos de ficción <sup>434</sup>:

“Pues todo relato posee su punto de ignición -su clímax, su momento de catarsis: el espectador lo sabe tanto como pretende ignorarlo -son las dos caras

---

<sup>434</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “2ª parte: Del cinematógrafo al cine” en *Los espaciales del cine*, gonzalezrequena.com, 2014

del contrato narrativo que implícitamente suscribe. Pero sobre todo: cuando eso llega, cuando el momento ardiente del desgarró irrumpe en la pantalla, por más que proclame que no es más que ficción lo que contempla, no puede por menos que reconocerlo como algo -emocionalmente- verdadero. Y es que en cierto modo lo que ve le devuelve la memoria de cierto desgarró propio que conserva olvidado en el interior de su inconsciente.”







El funcionario del hospicio, implacable, continua escribiendo un formulario para la reclusión del niño, tal vez la primera inscripción de su nombre en un papel legal. Charlot intenta impedir que se lleven al niño.

Finalmente el jefe interviene y ayuda a su subordinado a sujetar a Charlot. El niño, asustado, se refugia en un rincón de la casa. El dramático encuadre es de nuevo en 45° y picado. La dirección de las miradas es la contraria al anterior plano cercano del niño. Al instante interviene en la pelea golpeando a los captores con un gran martillo. Es de resaltar que pese al dramatismo de la escena, esta acción de golpear con el martillo es un gag que se expresa en el espectador, con placer, con la risa.



Uno de los agresores avisa a un policía que acude al hogar de Charlot preparado para golpear a su vez con la porra. Mientras, Charlot se defiende con un gran cuenco.



Inscrito en la acción dramática, el gag en el cual Charlot arroja el cuenco con harina al funcionario, provoca no obstante la risa. Se trata de nuevo de la típica degradación carnavalesca convirtiendo en este caso, en una parodia del combate, los utensilios domésticos en armas<sup>435</sup>. Por otro lado, en la comedia y el melodrama la simpatía por los protagonistas del relato nos hace participar emotivamente a su favor y proyectar con placer la burla sobre los antagonistas. Los gags se integran dialécticamente en el relato participando de la carga emotiva del drama. Señala González Requena como en la práctica los géneros, en este caso cómico, comedia, y melodrama, se combinan e integran en un mismo texto, constituyendo “mixtura entre distintos géneros”<sup>436</sup>.

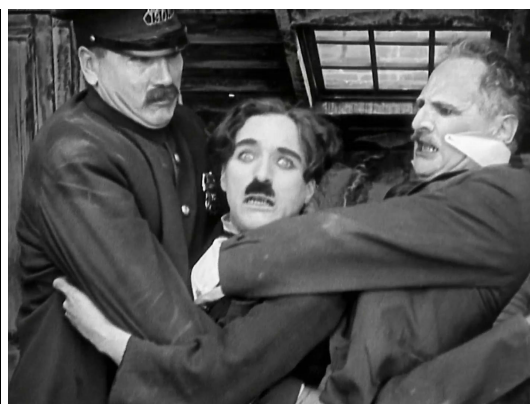
<sup>435</sup>Para Bajtin Don Quijote, por ejemplo: “Es un típico carnaval grotesco, que convierte el combate en cocina y banquete, las armas y los cascos en utensilios de cocina y tazones y la sangre en vino (episodio del combate con las odres del vino.)” BATJIN, Mijail, op. cit. p. 26

<sup>436</sup>GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “Cómico, Parodia, Comedia: Los géneros de la risa” en V.V.A.A.: *La comedia en el cine español*, Ed. Dicrefilm, p. 29.



Debido a la intervención del policía, a Charlot le es arrebatado su hijo.

El desgarró de la separación se hace patente. El niño llorando llama a su padre. Dirige su mirada y sus lamentos hacía la casa. Los listones de madera marcan una línea oblicua y cortante en el cuadro. El niño está atrapado en el remolque que se asemeja a un furgón policial.



El gesto desesperado de Charlot responde al llanto del niño. En plano medio, su mirada es dirigida a cámara, confundiéndose el eje óptico con el eje de acción. Reclama la mirada del espectador, su complicidad; y, podríamos decir, demanda también su ayuda. Como ya señalamos, una característica del teatro popular es la ruptura de los límites de la escena; y hablamos de la importancia en estos espectáculos de la propia personalidad del actor, al igual que en el burlesco americano.

Hay, por tanto, una puesta en escena que combina o alterna lo espectacular y lo narrativo, así como lo cómico y lo dramático, elementos que se integran perfectamente en el texto.



El niño se dirige al conductor de la camioneta suplicando su compasión.



El niño está apresado, atrapado en el remolque que se asemeja a un furgón policial.





En el interior de la casa, en el techo de la buhardilla, vemos la ventana iluminada. El policía, por error, golpea con la porra al jefe del hospicio, lo que causa risa en un momento a su vez tan dramático. Charlot se libra de sus captores y, sorprendentemente, escapa por la ventana<sup>437</sup>. El policía persigue a Charlot quien huye por los tejados.

---

<sup>437</sup> Señalemos como esta escena puede estar motivada directamente por la propia experiencia biográfica del autor, el cual pasó en su primera infancia largo tiempo internado en instituciones de caridad. En su autobiografía Chaplin nos relata lo siguiente: “En el rincón más oscuro del patio había una habitación vacía, y allí



En montaje alternado, el jefe del hospicio empuja con rudeza al niño y se lo lleva. Con el rostro embadurnado de harina, la autoridad institucional, manchada y humillada, se muestra inconmovible.




---

estaba encerrado un muchacho de unos catorce años, un caso desesperado, según decían los otros chicos. Había intentado escaparse de la escuela saltando por la ventana de un segundo piso al tejado, desafiando a los funcionarios, arrojándoles piedras y castañas de Indias cuando trepaban para detenerle. Nos lo relataron, llenos de miedo, los muchachos mayores a la mañana siguiente.” CHAPLIN. Charles (1964) : *Historia de mi vida*, Taurus Ediciones, Madrid, (1965). p. 28.



Charlot mantiene un difícil equilibrio en el vértice de los tejados. El riesgo es evidente así como, para el espectador, el miedo a la caída. La determinación de Charlot se sobrepone a los obstáculos físicos y a la amenaza de la injusta ley institucional.





Mientras tanto, la camioneta se aleja dirigiéndose previsiblemente al hospicio.

Charlot persigue a la camioneta. Su mirada se dirige hacia la carretera por la que avanza ésta. El bello plano general tomado desde los tejados, en profundidad de campo, posee una referencia a cierto expresionismo, pero también un cariz casi épico. Se produce en el espectador una mezcla de sentimientos de admiración y compasión motivada esta última en el patetismo de la escena.



Charlot salta sobre la camioneta y se enfrenta al jefe del hospicio empujándole con los pies y lanzándolo hacia la carretera. Se confrontan dos personajes antagonistas. El combate se resuelve en el relato mítico con la victoria del héroe, cuya voluntad se muestra más enérgica que la de su oponente.







La camioneta ha llegado a la puerta del hospicio. De nuevo el enrejado en las ventanas nos remiten a la prisión y con ella a la amenaza de privación de libertad. Un plano medio-corto nos acerca a Charlot y el niño, pudiendo apreciar la expresión de su rostro y los barrotes de las ventanas del hospicio detrás de ellos.



Charlot actúa como héroe representando la ley simbólica. Su determinación en la defensa de su hijo frente a un castigo injusto ahuyenta al conductor de la camioneta.

La escena de la breve persecución de Charlot al carcelero invierte los términos habituales en la cinematografía de Chaplin en los cuales suele ser el perseguido. Rodada en un solo plano en profundidad de campo<sup>438</sup>, utilizando como recurso dramático el montaje in-

---

<sup>438</sup> Bazin señala, como ya mencionamos, que hay una tendencia integral u ontológica al realismo en el cine cómico. BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*. Ediciones Rialp, Madrid, 2001

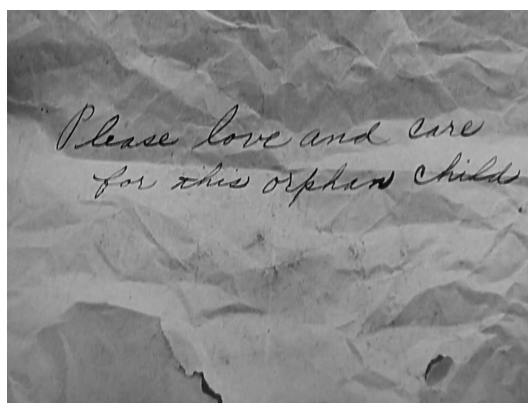
terno (planteando la confrontación de los personajes en el interior de un único plano), Charlot es en esta escena un héroe que actúa con valentía y autoridad, y en ello se basa la inversión de los términos de la persecución. Creemos que el hecho de que sea capaz de dar la cara a la hora de la verdad, cuando su hijo lo necesita, define al personaje en términos morales. Podemos analizar la escena en dialéctica con otras secuencias del texto, con la obra de Chaplin e, incluso, con el género burlesco en su conjunto. Andre Bazin<sup>439</sup> nos dice de Charlot da siempre una “patada hacia atrás”, “no le gusta [...] afrontar directamente las dificultades”. En esta escena el héroe cómico chaplinesco se revela en una dimensión diferente.



El niño ha sido secuestrado violentamente y se ha visto obligado a seguir un camino ajeno a su voluntad. Charlot lo baja de la camioneta. Con dignidad se abrocha la chaqueta mientras el niño lo mira con admiración, y padre e hijo prosiguen su camino lejos del internado, en dirección inversa a la de la huida del carcelero. Sujeta al niño de la mano suave pero firmemente.

---

<sup>439</sup> BAZIN, Andre: *Charles Chaplin*, op. cit. p. 24



Mientras tanto la madre de “el Chico” ha acudido a la casa de Charlot y, encontrándose con el doctor quien tiene la nota que ella misma dejó junto al niño, descubre que John se trata de su propio hijo. Las palabras “*love and care*” en la nota remiten a la ley simbólica cristiana que ha sido evocada desde el principio del film, y cuyo mandato ha cumplido Charlot. Por el contrario los representantes de la ley institucional, que se asocia aquí únicamente al castigo, son los antagonistas del relato. Se trata de una dialéctica de importantes implicaciones dramáticas Según señala Jesús González Requena<sup>440</sup>, no basta en la ley simbólica con apelar a la prohibición.

“... pues la fórmula de la prohibición es el no – la disyunción – y si permite explicar el aspecto negativo del proceso – la expulsión de la conciencia de los contenidos prohibidos -, no permite, en cambio, explicar su cara positiva: las operaciones simbólicas por las que la pulsión se configura como deseo”.

Señalemos como la nota es anónima para Charlot. No hay para él figura concreta que formule este mandato, que encarne al destinador. Es tal vez por ello que la referencia a una figura divina o mítica, al Dios cristiano, resulte tan importante en el relato.

---

<sup>440</sup> GONZALEZ REQUENA, Jesús: *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones, Valladolid (2006) p. 538.

#### 4.3.8 La avaricia y el rapto del niño

Un cartel indica que ha llegado la noche. En busca de refugio, e intentando burlar a la policía, Charlot y el niño se dirigen a un hostel.



Su dueño exige dinero a Charlot quien rebuscando entre los bolsillos encuentra una moneda. Mientras tanto el niño observa la escena desde el exterior de una ventana dispuesto a colarse en el momento oportuno.

De nuevo ambos protagonistas tienen que recurrir a la burla al carecer de dinero. La avaricia es representada en el gesto insistente del vigilante reclamando su moneda. Un cartel advierte que allí no se hacen responsables de los objetos robados. Lo que adquiere un cariz siniestro cuando el hostelero, incitado por la recompensa ofrecida por la policía, roba o rapta al mismo niño, considerado “literalmente” por su valor de cambio. Advertimos de

nuevo la ironía amarga de Chaplin.



Charlot, siempre preocupado por mantener la compostura, se desviste con cuidado, aflojándose la corbata.

En la acción de esta escena cuyo *leitmotiv* es la moneda, y el comportamiento humano frente a su posesión y su carencia, se enmarca el siguiente gag. Un sujeto aparentemente dormido escarba en los bolsillos de Charlot en busca de dinero, y, sorprendentemente, lo encuentra. Charlot no da crédito, e introduce la mano del personaje de nuevo en otro bolsillo, a ver si encuentra más monedas.



El niño, que ha entrado por la ventana, se oculta bajo la manta; pero quiere arrodillarse para rezar sus oraciones antes de dormir. El hostelero lo escucha y son descubiertos. Sin piedad exige a Charlot otra moneda y Charlot entrega la única que previsiblemente le que-



da.

En el periódico el hostelero lee el anuncio que ha puesto la policía en busca de un niño perdido. La recompensa que ofrece la madre a través de la policía es sustanciosa, y Charlot y el niño responden a la descripción. Para raptar al niño el hostelero actúa arteramente. Apaga la luz y casi a oscuras se lo lleva en brazos. Su figura y sus gestos se reflejan sinies-tramente en la ventana por la que entra la tenue luz que ilumina la escena.

Al poco tiempo Charlot despierta dándose cuenta de la ausencia del niño. Sólo encuen-tra su característica gorra. Llama a John y enciende la luz de gas del hostal. La claridad inunda de nuevo la escena. Busca desesperado a su hijo revolviendo las mantas de los otros huéspedes. Uno de ellos le arroja una bota. Se agacha instintivamente y alcanza a un hom-bre detrás suyo.

El hostelero camina con el niño en brazos, dirigiéndose a la comisaría más próxima. Un farol redondo, semejante a una luna, rotulado como “estación de policía”, se dibuja en la oscuridad de la noche.



Charlot deambula por las calles oscuras en desesperada búsqueda de su hijo. En esta oscuridad, desorientado, parece perderse. Una constante luminaria es representada en pla-nos consecutivos. Sin embargo, sin luz suficiente para guiarle, Charlot camina errante por la ciudad.

#### 4.3.9 Realidad y sueño, tierra y paraíso



Pasa el tiempo sin encontrar a su hijo, y amanece.

Ahora la luz proviene del extenso manto del cielo. Noche y día se han señalado con sendos carteles indicando una articulación básica de lo real.



El niño en la comisaría se muestra apenado. En el exterior un coche veloz envuelto en una polvareda se detiene en la puerta. Alguien llega apresurado. Se trata de su madre.



Las miradas del chico, el policía y el hostelero convergen sobre ella cuando entra por la puerta. Un retrato de un policía preside, de modo irónico, la sala. Pero es la imagen idealizada de la madre la que capta la atención. Respondiendo al registro de lo femenino en el melodrama, idealizada, una suave e inverosímil brisa agita las plumas de su sofisticado sombrero. Envuelta en una abrigo de pieles mira a su hijo y a continuación se dirige hacia él.

El llanto de la madre conmueve al hijo. Sin embargo el espectador no deja de percibir cierta impostura, cierto artificio en la representación. Pese a la empatía, hay una distancia que proviene de la sutil ironía del texto. Conmovidos, no obstante, también el policía y el hostelero observan como la madre se funde en un abrazo con el hijo.

El cambio de escena se puntúa mediante fundido a negro.





Charlot llega a su casa y encuentra la puerta cerrada. Pese a la claridad del día, se encuentra aún algo confuso, mira el número del portal y se queda dormido.

Tiene lugar entonces una transformación mágica del entorno. En un largo fundido encadenado, el portal, antes de aspecto gris y desolador, se muestra ahora adornado con guirnaldas, han sido pintadas las paredes de un gris más luminoso y de blanco los listones en cruz y el marco de la puerta.

Persiste no obstante en ésta el parche gris ya que constituye un gag, un signo burlesco, que la distingue y que la singulariza, así como destaca, pintado de gris oscuro en contraste con el color blanco de los listones, el número 69<sup>441</sup> que resulta gracioso por su reversibilidad.

En la reversibilidad formal de estas cifras se representa el mecanismo cómico de la inversión. Recordemos que, según Freud, Bergson y Bajtin, la inversión es una de las técni-

---

<sup>441</sup> *One Week* (1920) de Keaton también representa un gag que se basa en la reversibilidad del 6 y el 9, por tanto se aprecia como el gag tiene un carácter de rutina genérica o lugar común que se reitera en la obra de varios autores del género.

cas fundamentales de lo cómico. Respecto al objeto denigrado, característico del universo cómico, en el cual la inversión y la negación juegan un papel fundamental, resaltemos de nuevo lo que nos dice Bajtin<sup>442</sup>:

“La negación modifica la imagen del objeto denigrado, cambia ante todo su situación en el espacio (tanto la del objeto entero como sus partes) lo transporta por entero a los infiernos, coloca lo bajo en el lugar de lo alto, o la parte trasera en el lugar de la delantera, deforma las proporciones espaciales del objeto, exagerando uno sólo de sus elementos en detrimento de otros, etc. [...] se convierte en alguna medida, en el revés del nuevo objeto que llega a ocupar su lugar.”

El parche de la puerta, asimismo, parece tachar, romper e invertir el orden espacial básico - verticalidad y horizontalidad - que representa la cruz. Una herradura de la buena suerte, simpática, adorna asimismo la puerta de entrada. Son estos signos burlones los que mira Charlot cuando llega a su casa, los observa quizás interrogándose sobre su identidad y, por fin, se queda dormido.



Vemos aparecer en su sueño seres alados, ángeles; se trata por tanto la siguiente secuencia de una recreación y una parodia del paraíso y de los textos religiosos que lo referencian. El daño se repara con el sueño. Así las farolas están adornadas y vuelven a estar

---

<sup>442</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 370

intactas, en su sitio. Los niños-ángeles felices juegan en el centro de la calle que se convierte en un escenario fantástico.

También los mayores cantan y bailan.



El policía no es amenazador sino bondadoso, al igual que los otros personajes antagonistas del relato quienes también se han convertido en ángeles. En plano medio vemos al policía abrazar y levantar en sus brazos a un niño.

El sueño, señaló Freud, se muestra (frente a la adversidad en este caso) como una realización de deseos. Es por tanto esta secuencia onírica una forma de aportar un punto de vista subjetivo al drama. Y el relato, la trama, aún en la forma de farsa, pone en escena y elabora los conflictos internos.



Lo que destaca de esta secuencia es la ingenuidad cómica de Charlot y por tanto de

Chaplin, enunciador e intérprete de este relato. Y precisamente de la pérdida de la inocencia es de lo que se hablará en esta farsa. La puerta se abre y el niño, inocente, sale de la casa, despertando dulcemente a Charlot con el suave cosquilleo de una pluma sobre su nariz. Éste se alegra y se sorprende al verlo vestido como un ángel. Aunque hemos visto varias veces rezar a Charlot y al niño, una serie de signos y gestos a lo largo del relato indican que mantienen una distancia saludable respecto a lo más severo o ceremonioso de la moral religiosa. Pero todos en el barrio participan de la fiesta y también ellos se convierten en ángeles.



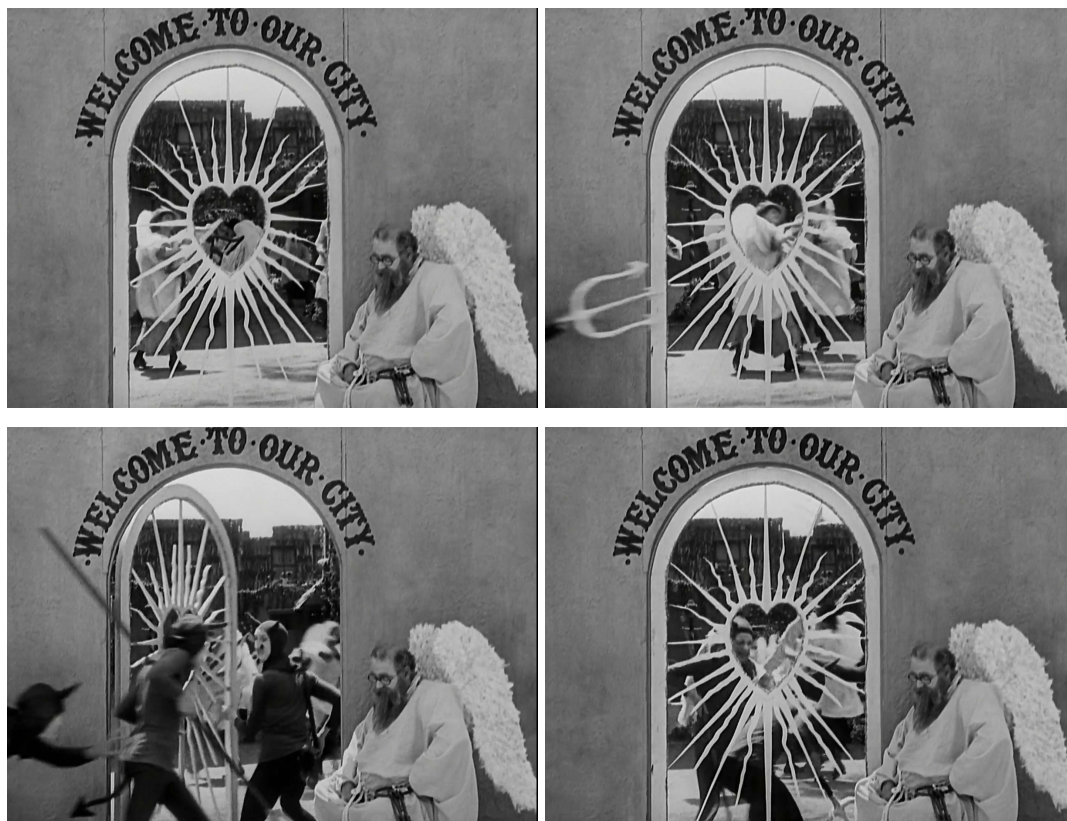
Cómicamente se nos muestra un perrito volando semejante al perrito de juguete entregado en una secuencia anterior por la madre al niño. Parece como si, jugando, el deseo del niño le hiciera volar.





Charlot aún no se ha convertido en habitante del paraíso, pero enseguida lo será cuando adquiera un traje de ángel que compra a un sastre.

Lo primero que hace es probar sus alas y volar de la mano de su hijo.



La puerta del paraíso es custodiada por el hostelero que se ha llevado al niño y que, ahora bondadoso, vigila el acceso al barrio celestial. El arco de entrada tiene una puerta con un enrejado en el que está representado el sol con forma de corazón (los rayos solares forman un peculiar enrejado), y una frase coronando el pórtico da la bienvenida. Pero, aunque sus habitantes son hospitalarios, la entrada al paraíso está vedada al mal.

El vigilante se ha quedado dormido, y tres diablos aprovechan para colarse; el texto del oscuro cartel puede traducirse como “el pecado entra arrastrándose”. Se ve aparecer en plano el tridente del diablo - una especie de tres invertido - y luego sigilosamente van entrando al barrio celestial los tres diablos uno tras otro. El tridente se muestra en imagen cómo la inversión (en términos especulares), el revés, de la cifra tres.

El diablo es representado humorísticamente<sup>443</sup> pero, a partir de su aparición, la tentación hará estragos en la convivencia de los seres alados. Se nos representa por tanto una interpretación humorística de la escena del pecado original o la pérdida de la inocencia. Consiste en una escena de celos que implica a tres personajes en conflicto, dos masculinos y uno femenino (así como son tres los diablos). Representado el conflicto en clave humorística el texto nos confronta de nuevo a la paradójica dimensión “seria” de lo cómico.



Charlot observa a una pareja de ángeles felices que se besan dulcemente. Se trata de una chica y del forzudo con el que tuvo una pelea en la vida real. La chica ejecuta una extraña danza. El primer diablo convence a la chica para que coquettee con Charlot. El segundo diablo ha despertado el deseo en Charlot quien antes ingenuo se siente ahora atraído por la joven. Las palabras del diablo - los tres diablos son iguales, especulares y podrían repre-

---

<sup>443</sup> Según señala Bajtin, el diablo en el universo cómico medieval aparece a menudo en un sentido humorístico y como “portavoz ambivalente de opiniones no oficiales, de la santidad al revés, la expresión de lo inferior y material”. Este texto parece heredero de esta visión. BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 42

sentar un desdoblamiento de la misma figura - producen en su rostro una extraña transformación, una especie de estremecimiento, como el de que experimenta algo nuevo, en este caso el deseo sexual. La puerta en último plano simboliza con sus signos burlones el “pecado” y a la vez, interpuesta en la composición entre ambos personajes, parece mostrarse como un enigmático signo en el que creemos se habla de la separación, la prohibición; y la consiguiente transgresión de esta prohibición en la relación sexual.

La chica coquetea con Charlot. Se aleja de él, pero con un gesto, una sonrisa, y mostrándole el tobillo y luego la pierna lo atrae hacia ella. El deseo de éste le hace elevarse y volar para seguirla.



Charlot y la chica ahora juntos se acarician con las alas y se besan.

El novio se acerca a ellos y estrecha la mano a Charlot. Éste último, ya conocedor del bien y del mal y de la culpa, expresa con sus gestos angustia.



El fortachón es un ángel, y le pide gentilmente a la novia que bese a Charlot.



Pero el tercer diablo susurra algo al oído del ahora matón. Los celos le hacen enfurecerse y comienza una pelea entre los dos rivales, a la que acuden pronto los vecinos.

Los diablos han sembrado por tanto la discordia y sus maleficios alcanzan también a la ley. Los rivales se destrozan las alas y las plumas arrancadas vuelan. El policía acude a poner orden. Charlot golpea en ese momento al bruto.





El policía lo apresa y se convierte de nuevo en chivo expiatorio. Intenta escabullirse del policía. Para su huida y sus fintas utiliza las alas y vuela. Se trata de movimientos inesperados para el policía quien se muestra pesado y torpe y sin la capacidad de volar. En apariencia las fintas de Charlot son un juego, pero a la vez la escena representa como hemos dicho la elaboración de un conflicto. El policía utiliza la pistola y dispara tres veces, cifra ahora fatídica; y se representa de nuevo la dimensión punitiva de la ley junto a la muerte. Como es sabido el pecado original supuso en el mito la pérdida de la inocencia y la de la inmortalidad o vida eterna, por la expulsión del paraíso.

Charlot cae herido al pie de la puerta, en la cual se traza la cruz.



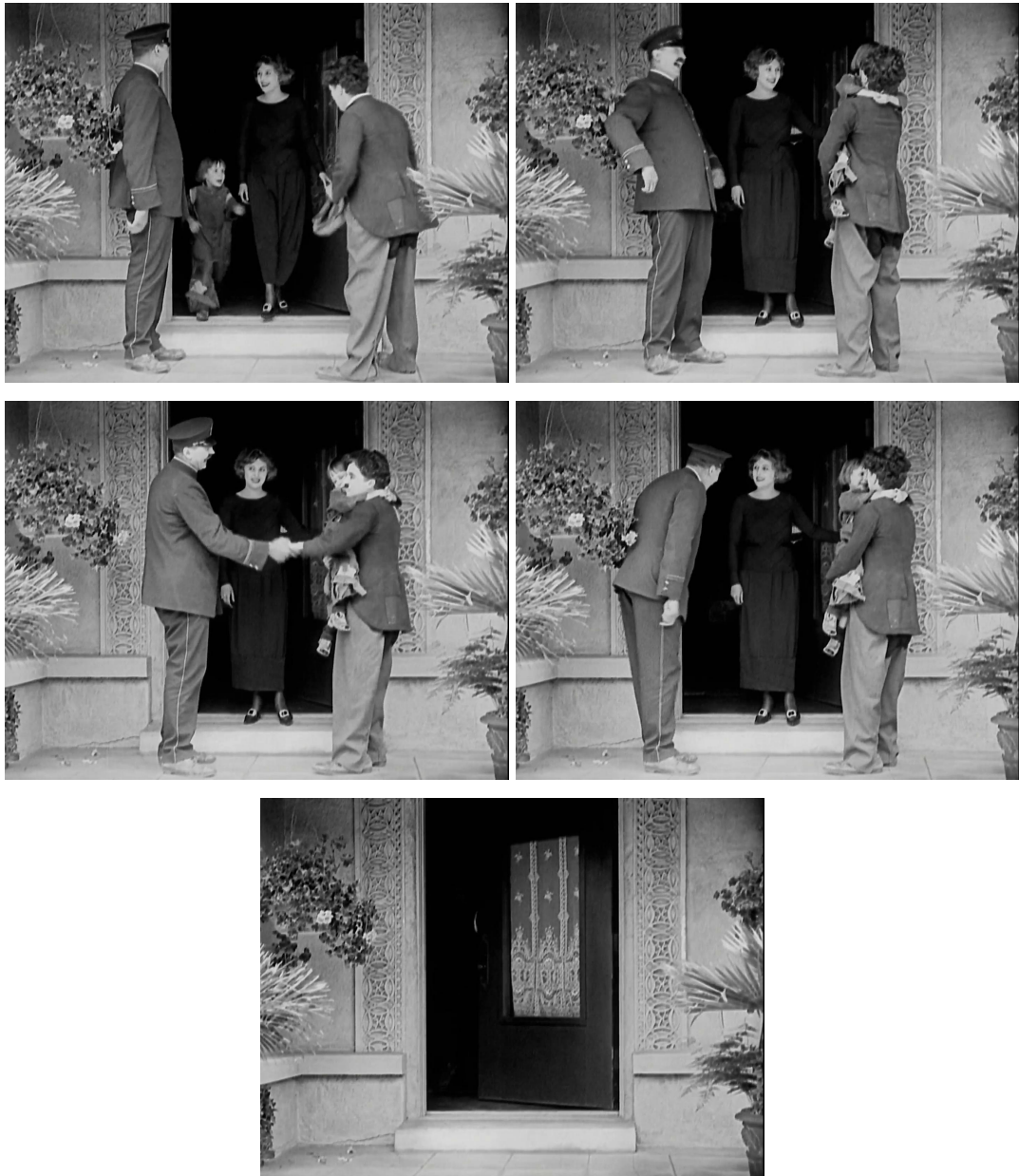


Los habitantes del barrio celestial lo contemplan desolados. Su hijo acude a auxiliarlo y lo abraza. Pero su figura se disuelve, se esfuma mágicamente, hablándonos de nuevo del dolor por la ausencia de los seres queridos, y adelantándonos, como disolución de la imagen fantasmática, el despertar.



El policía agarra y sacude a Charlot violentamente. Charlot agita sus alas intentando retomar el vuelo. No se trataba más que de un sueño, una pesadilla. La tonalidad del entorno se ha vuelto de nuevo gris y uniforme. El policía, en el mundo “real”, trata de despertar a Charlot, quien aún agita las alas. Los adornos del paraíso desaparecen.





Charlot es conducido a un coche y, extrañado como nosotros por no ser llevado en un furgón policial sino en un lujoso coche, nos mira a través de la ventanilla. Es dirigido a una mansión lujosa y allí se reencuentra con el Chico quien está con la madre. Abraza Charlot a su hijo y se funde en una abrazo con él siendo invitado a entrar en la casa.

Se trata de un final feliz, propio de una comedia: Charlot y el policía se estrechan la mano, se produce una reconciliación entre la ley institucional y el héroe, quien hasta ahora había sido su víctima.

El hombre y el niño finalmente se reconcilian con la ley y con la madre y la puerta con un ventanal intacto, sin barrotes ni parches, es cerrada tras de ellos.

## 5 BUSTER KEATON

### 5.1 Introducción

Joseph Francis Keaton, de origen escocés e irlandés, nació el 4 de Octubre de 1895 en Kansas. Según nos cuenta él mismo en su autobiografía<sup>444</sup> comenzó a trabajar en el vodevil de niño junto a sus padres, *Los Tres Keaton*, en un espectáculo que tenía fama de ser de los más violentos del género. En este número era sometido por su padre a una serie de “bromas”, tales como limpiar el escenario como un trapo, o ser arrojado al foso de la orquesta, recibiendo por ello el sobrenombre de “La Bayeta Humana”. Su célebre apodo, Buster, tiene su origen según cuenta Marcel Oms<sup>445</sup> en una exclamación del mago Houdini, quien ante “su perfecta técnica de caídas y la forma de bajar las escaleras dando tumbos sobre la espalda” exclamó “*What buster, indeed...* (¡Qué espalda, realmente...!)”<sup>446</sup>. El origen, por tanto, de su biografía y de su carrera artística se halla en estos espectáculos populares en los cuales la actividad física y violenta es protagonista del gag. Transcurrieron diecisiete años de su infancia y adolescencia trabajando en ellos.

Hacia 1917 disolvió el número que le unía a sus padres y comenzó a trabajar en el cine junto a Roscoe (Fatty) Arbuckle, señala Buster Keaton<sup>447</sup>. En su primera actuación era golpeado con un gran saco de harina y mordido por un perro. El equipo de Roscoe realizó cinco o seis películas en Nueva York y luego se trasladaron a Hollywood. Buster Keaton fue reclutado por el ejército para la Primera Guerra mundial como soldado raso, señala él mismo<sup>448</sup>.

En 1920 Keaton hace su primer papel protagonista en el cine, Bertie, en *The Saphead*, señala Keaton<sup>449</sup>. La edad de oro de la comedia estaba comenzando y pronto sus películas, las de Charles Chaplin y Harold Lloyd, señalarían las preferidas del público. Buster

---

<sup>444</sup>KEATON, Buster: *Slapstick*. Ed. Plot Ediciones, S.A. (1988), pp. 10-11

<sup>445</sup>OMS, Marcel: *Buster Keaton*. Tusquets Editores, Barcelona, (1985), p. 11

<sup>446</sup>Jesús González Requena indica como la traducción más acertada de esta expresión es “¡Qué robusto!”. GONZALEZ REQUENA, Jesus: “3ª parte: Nacimiento del relato clásico (Sherlock Jr.)” en *Los espacios del cine*. [www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com). 2014.

<sup>447</sup>KEATON, Buster: op. cit. pp. 77-78

<sup>448</sup>KEATON, Buster: op. cit. p.82

<sup>449</sup>KEATON, Buster: op. cit. pp.94-95

Keaton<sup>450</sup> nos habla de las diferencias en los modos de producción entre las grandes compañías y los más pequeños estudios en los que trabajaban los autores cómicos. Las estrellas del cine cómico estaban pendientes de todos los detalles de producción, realizaban en ocasiones ellos mismos sus películas, y disfrutaban de total libertad en sus creaciones.

Desde 1920 hasta 1923 realiza los cortos de dos bobinas mientras que los largos los produce a partir de 1923. En cinco años Buster Keaton produjo sus nueve largometrajes de mayor éxito, señala Daniel Moews<sup>451</sup>: *Our Hospitality* (1923), *Sherlock Junior* (1924), *The Navigator* (1924), *Seven Chances* (1925), *Go West* (1925), *Battling Butler* (1926), *The General* (1926), *College* (1927) y *Steamboat Bill Jr.* (1928).

Jean Patrick Lebel<sup>452</sup> define la expresión del rostro de Keaton como de una “inquietante y opaca obstinación”. Pero apelativos como “el rostro de piedra” o “el hombre que no sonreía jamás” indican, en su opinión, una incompreensión en la época hacia su estilo de interpretación cuando el juego de los actores se basaba sobre todo en la mímica, “el arte de la pantomima del rostro”, característica por ejemplo de Chaplin. Para Lebel<sup>453</sup> es la tendencia a “la perfecta geometría” lo que define la poética visual de Keaton.

El personaje de Keaton se construye a través de su inscripción en el espacio, según señala Thierry Cazals<sup>454</sup>. Esta puesta en escena revela perfectamente, también para Lebel, al personaje de Keaton en términos plásticos y físicos, una peculiar relación de Keaton con el entorno y con el espacio que es definida por Thierry Cazals de este modo: “Keaton es el artista de la justa desmedida”<sup>455</sup>. Señala<sup>456</sup>: “Como todos los grandes del burlesco Keaton no se conforma con ofrecernos el gag [...] a lo largo de su obra personal (de 1920 a 1929) nos muestra su visión del mundo”.

---

<sup>450</sup> KEATON, Buster: op. cit. pp. 95-96

<sup>451</sup> MOEWS, Daniel: *Keaton, The Silent Features Close Up*. Ed. University of California Press, London, (1977), p. 1

<sup>452</sup> LEBEL, J.P.: *Buster Keaton*. Editions Universitaires, Paris, (1964). pp. 7-8

<sup>453</sup> LEBEL, J.P.: op. cit., pp. 18-19

<sup>454</sup> CAZALS, Thierry: “Un Monde à la D mesure de l’Homme”, Cahiers du Cinema 393 (Mar 1987) pp 26-31

<sup>455</sup> CAZALS, Thierry: op. cit. pp. 26-27

<sup>456</sup> CAZALS, Thierry: op. cit. pp. 26-27

“Las leyes del cine de Keaton”, indica Thierry Cazals<sup>457</sup>, son los del “espacio-tiempo: inercia, resistencia y caída de cuerpos, gravedad.” Tempestades y máquinas, señala<sup>458</sup>, tienen en común que escamotean parcialmente la gravedad, “el efecto de realidad”.

Señala Thierry Cazals<sup>459</sup>:

*« Le monde est à la démesure de l'homme. En tant qu'individu, sujet solitaire, désarmé, l'homme n'est pas de taille à affronter les forces en jeu, écrasantes, inhumaines, car ignorant les données et les limites individuelles. »*

Daniel Moews<sup>460</sup> destaca en la obra de Keaton los aspectos narrativos y la calidad de sus largometrajes en los cuales se hace posible la construcción de un personaje característico, un héroe bien definido y una estructura argumental que unifica sus films.

## **5.2 La figura del héroe en los largometrajes de Buster Keaton**

### **5.2.1 Our Hospitality (1923)**

Este largometraje de Keaton narra una historia de amor entre miembros de familias enfrentadas. Willie McKay y la hija del patriarca de los Canfield, Joseph Canfield, la familia enemiga, se enamoran sin saber nada aún el uno del otro, en un viaje en tren.

Hace tiempo el padre de Willie McKay y el hermano de Joseph Canfield se mataron a las puertas de la humilde casa de los McKay; paradójicamente una placa con esta inscripción, “amarás a tu prójimo/vecino” (*neighbour*), preside el hogar de los Canfield. Ante el cadáver de su hermano Joseph Canfield juró continuar con la lucha que enfrenta desde hace tiempo ambas familias. Al final, con la boda de los protagonistas, cierra el film un

---

<sup>457</sup> CAZALS, Thierry: op. cit. p.28

<sup>458</sup> CAZALS, Thierry: op. cit. p.28

<sup>459</sup> CAZALS, Thierry: op. cit. p. 29

<sup>460</sup> MOEWS, Daniel: “A Preview of Coming Attractions”, en *Keaton, The Silent Features Close Up*, op. cit. pp. 1-39



plano detalle de una placa con este mandamiento inscrito. Este es el complejo conflicto que elaborará humorísticamente Keaton a lo largo de una de sus más bellas películas.

La madre de Willie McKay ha partido junto a su hijo a Nueva York. Willie McKay, interpretado por Keaton, ha crecido y es un joven educado que vive en un “sofisticado” Nueva York de principios de siglo XIX.

Asistimos a la presentación del personaje quien tras la muerte de su madre ha sido educado por su tía y es como señala Daniel Moews<sup>461</sup> en su relación con los objetos como se realiza su caracterización; por ejemplo, en la bicicleta elegante y, al mismo tiempo, señala<sup>462</sup>, frágil e ineficaz, cómica; como el absurdo tren que a continuación será eje de una larga secuencia de regreso de Willie, junto a la hija de los Canfield, viaje en cuyo transcurso ambos, dos aparentes desconocidos, acabarán por enamorarse. Los trenes son escogidos por Keaton como expresión de la pulsión, del deseo, y, al mismo tiempo, a través de la evolución tecnológica, como metáfora de paso del tiempo.

La parodia “juvenil” de la inutilidad de estas viejas máquinas se expresa en el viaje del tren que dirige un anciano ridículo y pomposo y un maquinista orgulloso de su locomotora, pero al mismo tiempo indolente, con multitud de anécdotas: la vía que se desvía y adapta a los diversos troncos que atraviesan el camino, adquiriendo el tren un cómico movimiento ondulante, el perro de Willie que le acompaña en el viaje correteando debajo de la sombra del tren y, en ocasiones, adelantando al mismo tren, el rudo leñador que viajaba de incógnito bajo el tren y que, descubierto, lo detiene agarrándolo fuertemente. Se articula esta secuencia en torno a la parodia y al recurso cómico de la contradicción. Willie, señala Moews<sup>463</sup>, es el héroe característico de Keaton: un héroe joven que en primer lugar es presentado como inmaduro y a lo largo del film demuestra su superioridad de un modo propio de una fantasía adolescente. También, señala, es un héroe cinético, se crea a sí mismo a través de sus acciones; y, por tanto, la parodia del antiguo tren se construye, finalmente, en dialéctica con el carácter del héroe keatoniano, el cual en el transcurso del viaje ha de intervenir activamente para que el tren llegue felizmente a su destino.

---

<sup>461</sup> Daniel Moews: “Our Hospitality, The structuring of change” en, *Keaton, The Silent Features Close-up*. op. cit. pp. 47-74.

<sup>462</sup> Daniel Moews: op. cit. p. 50

<sup>463</sup> Daniel Moews: op. cit. pp. 50-52

Este destino es el amor, al mismo tiempo máxima atracción y repulsión, máximo peligro: la casa de los Canfield, donde se encuentra la mujer que le gusta y a la vez sus enemigos, el padre y los hermanos. Se plantea de este modo un conflicto muy frecuente en los films de Keaton en el cual el deseo viene acompañado de inquietud, tensión, miedo, emociones inteligentemente trabajadas por Keaton en los gags. Característico clima de pesadilla, por tanto, de las escenas de persecuciones de los films de Keaton en las cuales el héroe cómico esquivo hábilmente la amenaza, marco paradójicamente adecuado a la generación del gag cómico y la risa. En *Our Hospitality* Keaton se enfrenta a este mundo “a la desmedida del hombre” que señalaba Thierry Cazals y que caracteriza su filmografía. En la bella secuencia final se manifiesta esta amenaza en el grandioso paisaje, el acantilado y el río; en ella Willie McKay rescata a la chica de caer al vacío, cuando irremisiblemente es conducida por la corriente hacia una catarata. Este film recoge y parodia los recursos dramáticos del melodrama victoriano, de los relatos de aventuras de la literatura popular, la espectacularidad de la pintura paisajista y la poesía americana del XIX que tanto ensalzan la belleza de sus paisajes. También elabora cómicamente el eterno tópico dramático de la pareja de enamorados que se enfrenta a la oposición paterna. Como veremos a lo largo de los largometrajes de Keaton se juega con humor la identificación con el padre o lo masculino como camino indispensable para la consecución del deseo. En este caso Willie el protagonista, que no ha conocido a su padre, recibe su herencia que, en idealización de la figura del padre asesinado, imagina fantástica, y habrá de regresar a la ciudad de sus orígenes a conocer a la mujer que ama.

### **5.2.2 *Sherlock Junior* (1924)**

En *Sherlock Junior* (1924)<sup>464</sup> de Buster Keaton sueño y realidad son articulados dialécticamente. Aquello que encadenará ambos universos, lo que será su trama, su matriz, será el relato: se narra en este film una serie de acontecimientos decisivos en el devenir de una

---

<sup>464</sup>Este análisis ha sido publicado en el siguiente artículo: SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Victoria: “Sherlock Junior. Diferencia sexual y relación de objeto en la obra de Keaton”, Trama y Fondo, nº16: La Diferencia sexual. pp. 97-104

simple historia de amor que se desarrollan en torno al suceso del robo de un reloj. En el caso de este film el gag, al mismo tiempo que efecto cómico, sirve a la elaboración de simbolismos poéticos, enigmáticos, similares a los del sueño. Pero no por ello se presentarán ajenos a la historia “real”, sino que se hallará esta entretejida de subjetividad.

El género cómico cinematográfico tiene un poderoso engarce en la cultura popular y por ello recoge en ocasiones también sus relatos, de carácter a la vez infantil y mágico, cuyo prototipo es el cuento. Los relatos populares que articulan el deseo en un marco social y cultural proponen una figuración, una metáfora, del itinerario que conduce al individuo al amor, al objeto de deseo: el héroe está implicado en una búsqueda. En el cuento el héroe se casa al final de sus aventuras con la princesa.

El protagonista de este film ha elegido como héroe uno de la literatura popular del XIX, el célebre Sherlock Holmes, asumiendo por ello una tarea simbólica convertirse en detective; es por ello su obsesión desenmascarar la realidad, desmentir falsas acusaciones, hallar al verdadero culpable. En realidad se trata de nuevo de una estilizada y compleja parodia donde todo lo que ejecuta Sherlock es irreal, mágico y absurdo. A pesar de esta irrealidad no deja, no obstante, de articularse un relato donde hay un héroe, un malo y una chica. Se trata además de un Sherlock joven. Y el film estará finalmente ligado a través de la acción física con estos cuentos de aventuras mágicas que antes señalábamos.

Al principio del film el personaje, proyccionista de cine en un pequeño teatro, se disfraza de Sherlock Holmes, uno de los héroes de la pantalla, emulando al detective y reduciendo al absurdo su trabajo pues cada regla que lee en su manual será desconectada de la realidad y fracasará en su arbitrariedad.

El jefe le ordena a “Sherlock” seguir con su tarea, la limpieza de la sala. Es, sin embargo, aunque no muy listo en extremo bondadoso, ingenuo, lo que señala una herida en el personaje; y cada billete de dólar que encuentra entre los papeles que barre se los entrega a sus supuestos dueños que se identifican con argumentos tales como describir el billete, una exigencia típica de la oficina de objetos perdidos. Se trata el dinero del puro significante que puede ocupar el lugar de cualquier otra cosa. Keaton nos muestra este concepto con absoluta claridad al evidenciar con este gag que en el dinero es de la absoluta indiferencia de lo que se trata, que un billete por ello no puede nunca ser descrito. Pero también el des-

conocimiento del otro le define; se demuestra la carencia del protagonista cuando es acusado falsamente de un robo y, pese a su propósito de ser detective, resulta incapaz de probar su inocencia.

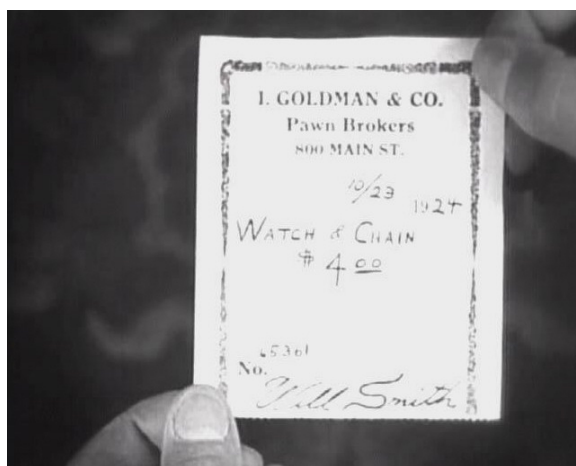
Se trata pues, en algunos instantes, del ambiente que se respira en una pesadilla cuyo contenido consiste en ser acusado injustamente de un delito, tema que ya se representa en la obra de Keaton (*Convict 13*). Y la persecución del individuo por la autoridad, el policía, la ley, será asimismo tema recurrente en el género burlesco: el cómico que burla y sorteja constantemente su arbitrariedad. Se representará como veremos en este film una dialéctica habitual en el género entre el pequeño e inteligente burlón y el hombre brutal que impone su fuerza.

El personaje infantil, no integrado como señalábamos en los mecanismos productivos, es también característico del burlesco y un lazo en común, por ejemplo, con el célebre Charlot quien del mismo modo en una de sus películas sueña conseguir a la mujer amada mediante una acción heroica. Chaplin, más desencantado, hace que su personaje despierte abrazado y besando a, esta sí, su inseparable compañera, la fregona con la que limpia diariamente el banco donde trabaja: *The Bank* (1915).

El personaje protagonista ha llegado a casa de su novia con su pequeño anillo de compromiso; llega el otro hombre, más poderoso, alto y fuerte, con un regalo más caro. Es este personaje su opuesto dialéctico; y la herida a su narcisismo se producirá de inmediato: su novia, fascinada por su arrogante imagen, parece preferirle.

Por tanto el edificio de la personalidad, la propia autoestima del héroe se tambalea. Se retiran la chica y el otro hombre a una habitación contigua cuyo acceso el competidor veda corriendo unas cortinas semejantes a las que cubren la pantalla en las salas cinematográficas y el escenario en el teatro.

Pero para conseguir este caro regalo ya sabemos que el “malo” ha robado el reloj del propio padre de la chica, junto con su cadena, y lo ha empeñado. Esconderá el recibo de la venta del reloj en la chaqueta de Keaton para implicarle falsamente en el robo. Es acusado nuestro protagonista y expulsado finalmente de la casa de su novia.



Son, por tanto, las palabras escritas en el recibo de la venta del reloj del padre de la chica, *watch* y *chain*, aquello que el competidor de Buster roba al robar el reloj, pero curiosamente él mismo hace que acaben en poder del que realmente las sustenta, el protagonista.

Todos los preciados objetos, algunos robados, que aparecen en el film convergerán sobre el mismo tema: el anillo señala el compromiso con la persona amada de diferente sexo, que permite nuestra supervivencia como especie y sujeto, lo que queda explícito al final del film; el reloj puede metaforizar en su cadencia rítmica además del orden el deseo en el latido; el collar de perlas es a mi entender metáfora del texto cinematográfico: perlas, lo

imaginario, imágenes luminosas que capturan por su belleza al sujeto pero hiladas, engarzadas, en un relato. No se trata por tanto de objetos a los cuales se pueda atribuir un simple valor de cambio, es decir, fetiches. Al mismo tiempo el film habla de la mirada, *watch*, de la misma experiencia de la escritura cinematográfica, y de cómo también en los relatos filmicos nos escribimos como sujetos; no olvidemos que el personaje, quien sueña el film dentro del film, es, como el propio Keaton, artífice del espectáculo cinematográfico.

Al mismo tiempo es quien se halla realmente implicado, pues si se desea, aflorarán nuestros conflictos, habremos de elaborarlos, confrontarlos; y nos hallaremos como el héroe en la vicisitud de demostrar socialmente la validez de nuestro deseo.

Por tanto para recibir el amor de la princesa habrá de atravesar como en el relato mítico, en un proceso de transformación obligado, una serie de pruebas en un recorrido de lugares mágicos. Y varios gags consistirán como veremos en la representación de este traspaso de umbrales inverosímiles, del acceso a un espacio heterogéneo, mas allá de la realidad, como el del sueño y el de la representación cinematográfica, donde el protagonista elaborará sus conflictos y saldrá victorioso.

Después del robo del reloj y de ser expulsado de casa de su novia, la quinta norma del detective: *Shadow your man* (seguir al culpable) Keaton la ejecuta al pie de la letra. Al ser el héroe cómico un personaje ingenuo de características infantiles, es la potencia sobre él de lo imaginario lo que habrá de elaborarse; está aun fascinado por la imagen de poder del otro y es en su captación por ello donde al principio yerra.

Será finalmente en su don para escribirlo y dominarlo donde saldrá triunfante. Pero aún atrapado en esta dialéctica absurda no puede sino fracasar. Es un autómatas, por tanto, construido en espejo sobre la imagen del otro, el odiado competidor, quien escapa a su control y sólo siendo como él creará dominarlo. La imitación es a la vez burla en lo cómico de la imagen pretenciosa, pero expresa en lo imaginario un temor radical al otro, a uno mismo, en su faz siniestra.

Termina por tanto “Sherlock” atrapado en un vagón de un tren, sale por el techo de éste y una cisterna ciega se descarga sobre él a través de un caño, símbolo de lo masculino poderoso que humilla hasta el extremo al diminuto personaje.



Y es así que en sus temores, siendo extremadamente poderoso el enemigo, huye; y sólo en la fantasía podrá ser más fuerte el protagonista que él y podrá por fin burlarle. Keaton aún vencido ha tenido que regresar a su trabajo de proyccionista.

Y en este lugar, mientras se proyecta el film, se quedará dormido.



Comienzan a cumplirse los deseos de Keaton. Si el “villano” antes corría las cortinas para excluirle y separándole de su objeto amoroso, intentando, al prohibir eternamente, imponerse y confundirle en un papel de padre siniestro, ahora el telón de la sala de cine se abre y nos descubre una pantalla blanca, luminosa.

Y así comienza esta proyección de la película / sueño: Keaton cuidadosamente prepara el proyector; enciende la lámpara, activa el mecanismo y aparece en encuadre subjetivo sobre la pantalla el título del film: “Corazones y perlas”.



En el lugar origen de todo este sueño que va a reflejar la pantalla están el mismo proyector cuyo sonido como toda maquinaria es semejante al del reloj, símbolo de orden pero también de obcecada energía, de pulsión que mueve el deseo. El proyector, la cámara, el cine, es finalmente, como indicaba la palabra *watch*, una máquina, un reloj, de la mirada. Al mismo tiempo parece tratarse de una especie de gran corazón que representa el deseo del personaje y lo envuelve en los sueños que, inconsciente, genera, y este sueño se proyecta en pantalla siendo un símbolo de extraña belleza.

El “espíritu” de Keaton sale de su yo dormido porque ha de ver la película. Los personajes protagonistas de ésta se han transformado en aquellos de su propia historia.



Consigue sin embargo penetrar en este universo de imágenes de grandes dimensiones del film; y ahí está de nuevo su competidor, un rico pretencioso y la víctima, su chica.



Su doble transparente como el mismo haz luminoso que surge del proyector, como las mismas imágenes de los actores que vemos en las pantallas, se incorpora mientras duerme y se dirige lentamente a observar la película. Sorprendido mira Buster a su yo “consciente” y material, limitado, dormido y ajeno a lo que se juega en la historia; le increpa y habla intentando, sin éxito, despertarlo. No lo consigue, él debe seguir: su propia historia ocurre en el interior del film y Sherlock Junior debe actuar. Así en sueños se dirige al interior de la sala, se destaca del público y, finalmente, traspasa la pantalla.

Múltiples escenarios se suceden uno tras otro, paisajes diferentes que traspasan a Keaton y son lo real de nuevo que le amenaza, pero también la belleza que cautiva al personaje; belleza en fin hiriente de lo real, ante la cual perdemos la palabra, nuestro yo se desvanece y allí por ello se perderá desconcertado por unos instantes.

Perdido lejos del universo cotidiano de lo humano no encuentra figura con la cual identificarse hasta que de nuevo el mismo azar le devuelve a la historia. Cuando se permite al protagonista hallar su personaje se centra la película, y regresamos al espacio de la acción; un lento travelling confunde poco a poco el marco de la película real, con el marco de la película de ficción, confundiendo finalmente sueño y realidad. Si vimos que al principio del film se le expulsaba de una habitación y posteriormente, por el padre, de la casa de su novia, en la secuencia del film en que en sueños entra Buster Keaton en la película tendrá finalmente una extrema capacidad para acceder a los lugares separados por puertas, ventanas y espejos, de modo mágico; escapar y escamotearse sorprendentemente a través de disfraces, volar dando volteretas en el espacio dejándose caer allí donde desea.

Convertido ya en Sherlock Holmes, el protagonista, en primer lugar, tiene un nombre y es célebre: se le honra con el acceso a la casa del padre de la chica requiriendo su ayuda para resolver el extraño caso del robo del collar de perlas. El protagonista ya tiene un sospechoso y continúa la historia; ahora, en su casa, se arregla, se mira en un espejo, lo traspasa, se trataba en realidad de un acceso a otra habitación en la cual los objetos se repetían de forma especular.

Abre hábilmente una caja fuerte y descubrimos que se trata en realidad de la puerta de la calle que, decorada al estilo Sherlock Holmes, no esconde un habitáculo oscuro sino que

se abre a la luz. El antes temeroso personaje vive ahora en el sueño un dominio del espejo y de lo imaginario, un dominio de la motilidad.

En el transcurrir de su vigilancia del verdadero culpable acaba atrapado en la guarida del *gangster*, novio de la chica, y de sus cómplices: los ladrones del collar de perlas. Para lograr escapar previamente ha colocado en la ventana un tambor blanco, similar a un sombrero, que guarda un vestido de anciana y, apoderándose del collar y mediante una voltereta, lo atraviesa disfrazado. Finalmente traspasa el más inverosímil de los umbrales que figura una especie de nacimiento inverso: escapará de sus perseguidores gracias a que su ayudante, el celeberrimo Watson (su antiguo jefe en realidad), se disfraza de mujer que vende corbatas, colocadas en un maletín vertical (fusión entre hombre y mujer); y antes de que lleguen los malos le enseña a Sherlock JR. su truco: puede atravesar el maletín y su propia tripa para esconderse.

Y era imposible, pero así efectivamente huye “Deus ex machina” en el gag. Escapa de sus perseguidores haciendo el mundo evanescente, mediante una especie de hechizo o encanto, en esta ocasión desapareciendo en un disfraz, borrando la identidad, el nombre, el sexo. Siendo, a la vez, evocado como mejor aliado en los momentos de aprieto, la mujer, el espíritu de la madre, la abuela, quien esconde a través de sus propios vestidos a su hijo. El hechizo se disuelve fugazmente y después de esta intervención de lo femenino poderoso en momentos en que no había posible solución racional, prosigue la historia.

Y la historia prosigue en ritmo vertiginoso y sentido bien orientado hacia la mujer amada. El amable Watson, de mayor edad que el héroe, será quien finalmente, en especie de donación simbólica, entregue al protagonista el preciado objeto mágico, necesario para la consecución de su fin. Estamos en el siglo XX y no se tratará sino de una vibrante motocicleta.



Y así Sherlock Junior corre a salvar a la chica, en la típica carrera de rescate, sentado en el manillar de una moto que finalmente no conduce nadie y a toda velocidad. Ahora es el poderoso aliado la máquina y por fin lo masculino. Esta continuidad de acción, de movimiento, es un modo de figurar el itinerario del héroe, el sentido preciso de su deseo que como una flecha le dirige directo a su objetivo: la cabaña donde está secuestrada la mujer amada expulsando con sus pies al más siniestro de los individuos, el cómplice del malo.



Perseguidos aún por los gangsters Sherlock Holmes y la chica acaban hundiéndose con su coche en un lago, ¿saldrán a flote?

El proyccionista detective despierta, mira desencantado a la pantalla, y descubre que la chica, finalmente ha venido a buscarle. Ella, mientras soñaba, ha descubierto el engaño del competidor del protagonista al preguntar en la tienda de empeños quien había empeñado el reloj.

Se reconcilian. Observando la pantalla asistimos ahora al final de los dos films y se nos enuncia literalmente el relato cinematográfico como un texto donde se construye la identidad sexual del individuo: el protagonista masculino de la historia “real” reproduce, identificado con él y para declararse, los gestos del protagonista galante del film. Del mismo modo que los protagonistas se hayan enmarcados por los márgenes de la pantalla, los personajes reales lo son por la ventanilla de la sala de proyección.

Se han separado ahora los dos universos, el de ficción y el real, y ellos también construyen con gestos, con palabras de amor, identificándose con los personajes, su propia historia. Una elipsis temporal nos lleva en el film “Corazones y Perlas” al final de esta clásica historia de amor: la pareja romántica en su hogar junto a sus hijos.

El protagonista ha seguido hasta ahora la cadena de gestos que simbolizan el desarrollo de un típico romance. Pero ahora, con la sala en penumbra, la pareja de nuestra historia se encuentra sola confrontada a su futuro.



### 5.2.3 *The Navigator* (1924)

En este film, como la mayoría de los largometrajes de Keaton, se pone en escena los conflictos de una relación de pareja. Se trata en esta ocasión de una pareja de niños ricos, además de vecinos, que se encuentran tan distantes que el recorrido de una casa a otra (cruzar la calle) Buster Keaton lo realiza en automóvil; y el desarrollo de la película y sus gags girará en torno al motivo de cómo se enfrentarán a una situación penosa, aislados del mundo y sin nadie que solvante los problemas cotidianos, tales como prepararse el desayuno. Esta es la carencia a la que habrá de enfrentarse el protagonista para convertirse en héroe, algo que como siempre superará a través de su ingenio, lo que le lleva a resolver las situaciones de la manera más inesperada.

Comienza la película con la repentina declaración de matrimonio de Buster Keaton, quien es rechazado; pero el azar conduce a ambos protagonistas a encontrarse solos en un barco a la deriva, propiedad del padre de la chica, el cual en un conflicto entre naciones ha sido desamarrado del muelle.

Es por tanto, *The Navigator*, un escenario marcado desde el principio como siniestro, a la deriva, destinado a embarrancar entre las rocas; y es ante este difícil destino como el héroe cómico keatoniano va poco a poco revelándose. Como es habitual será de algún modo incapaz, es decir no omnipotente, a diferencia de los superhéroes a los que parodia y a los que tan acostumbrados nos tiene la ficción americana. Lo absurdo de sus gags resolutivos constituyen el núcleo de esta misma parodia; y, como hemos indicado, es el azar, la suerte, la que hace posible el final feliz. Hay algo por tanto aliado con el héroe Keaton, pero que se haya más allá del puro narcisismo, y la anécdota narrativa, con el que se revelan los héroes del *pulp fiction*, a los que, reiteramos, parodia.

El tema de la identificación imaginaria, en espejo, y la alienación, siempre está presente en lo cómico y, particularmente, en la obra de Keaton. Es, además, en mi opinión, como vemos en el gag de Chaplin de la multiplicidad de espejos en *The Circus* (1927), el mismo núcleo del terror. Hasta el punto de que para Daniel Moews<sup>465</sup> el tema visual dominante de

---

<sup>465</sup> Daniel Moews: "The Navigator: Symmetry as comic fate" pp. 100-127 en *Keaton, The Silent Features*

*The Navigator* es la simetría. El elemento de lo narrativo permite a los largometrajes de Keaton “salir de este círculo” y presentar una cierta progresión lineal de la historia y del personaje.

#### **5.2.4 *Seven Chances* (1925)**

Los largometrajes del género burlesco adaptan estructuras de otros géneros cinematográficos de tipo narrativo, y en este caso el género elegido para articular la historia es la comedia. Así, en los títulos de crédito al principio del film, se señala que se trata de una adaptación de una famosa comedia de Belasco. Hay mayor flexibilidad en el personaje cómico de Keaton que en el de Charlot para tomar distintas formas y géneros, interpretando historias diferentes.

Asistimos, no obstante, como en la mayoría de los largometrajes de Keaton, a una misma estructura en la que se entrelazan dos universos, el de lo verosímil, que podríamos ver cercano en cuanto al género se refiere a la comedia, y el de lo surrealista o fantástico, que tiene mucho más que ver con lo cómico y el arte vanguardista. Pero al mismo tiempo nos encontramos ante un argumento que facilita esta deriva de la realidad hacia la exageración cómica y el gag surrealista, apareciendo por tanto lo burlesco como expresión de un subjetivismo distorsionante de la realidad, a la vez profundamente absurda, hilarante y cómica, terrible y amenazadora.

El protagonista Jimmie interpretado por Buster Keaton es dueño junto a su socio de una pequeña empresa, y una mala inversión le hace encontrarse al borde de la ruina y con más que previsibles problemas legales. Un abogado pequeño y extravagante aparece preguntando por el protagonista. Temerosos de una citación judicial, los socios intentan burlarle a toda costa, pero el abogado utiliza todas las estratagemas posibles para hacerles llegar su mensaje, que es bien distinto: Jimmie recibirá la herencia de su abuelo, 7 millones de dólares, pero con una condición: que se case antes de las 7 de la tarde del día de su 27

cumpleaños, que es ese mismo día.

El tema principal de este film de Keaton es, por ello, el del paso del tiempo. El protagonista, Jimmie, no es, en las primeras secuencias, consciente de ello. Y así, al principio del film, es presentado junto a su novia y un cachorro: pasan las estaciones, los años, y sigue ahí en el mismo lugar mostrado con el mismo encuadre mientras crece el cachorro hasta convertirse en un enorme perro, pero aún no se ha declarado a su novia.

La muerte del abuelo se nos muestra distante pero es él quien con su “última palabra” marca lo inexorable del tiempo, en su severa orden. Esto se manifiesta en el personaje con comprensible ansiedad cuando escucha la extraña herencia del abuelo: recibirás 7 millones de dólares, sólo si te casas antes de las 7 de la tarde del día de tu 27 cumpleaños. Vértigo de cifras que comienza a manifestarse también obsesivamente como delirante lucha del personaje contra el reloj y el tiempo.

Ante el carácter pragmático de la declaración a su novia - le dice que necesita “cualquier mujer” para casarse ese mismo día - ésta le rechaza; y el protagonista acuciado por su socio comienza una carrera contra el tiempo para conseguir casarse antes de las siete de la tarde. En el club de campo su amigo le indica: conoces a siete chicas, tienes “Seven Chances”.

Y aquí comienza la desesperada angustia del personaje que le sumerge en una especie de delirio de persecución.

Ante el fracaso para encontrar novia ese mismo día, rechazado por todas las mujeres del club de campo, su socio publica un anuncio en prensa: “millonario busca novia para casarse”. Mientras tanto el protagonista prosigue su loca búsqueda de mujer declarándose a cualquiera que encuentre.

En una peluquería casi llega a declararse a un maniquí y, después, intenta apoderarse de la cabeza de una mujer real. Entra en un teatro de variedades y se declara a un actor disfrazado de mujer que se enfada y le golpea.

Finalmente, es animado por su socio a acudir a la iglesia ya que allí, promete, le espera su futura mujer.



Jimmie agobiado por la presión y habiendo acudido sólo y vestido de novio se queda dormido; miles de mujeres en busca de marido rico acuden al llamamiento, no habiendo más regla en esta lucha, de nuevo, que la carrera frente al tiempo. Unas acuden a caballo, otras en coche, otras en bicicleta...

Jimmie huye avisado por el criado negro de que su novia finalmente le espera para casarse.

Y cuando el tiempo, la ley, se convierte en algo tan opresivo, las horas, convenciones que nos sirven para apresar el momento y ordenar los acontecimientos, se vuelven totalmente arbitrarias e inútiles. Keaton se detiene, en su huida, para saber la hora, ante una relojería. Ninguno de los relojes está en marcha, cada uno marca una hora, el mismo relojero consulta un reloj averiado. Y finalmente un despertador que ha sido arrojado por la ventana le golpea en la cabeza. Son las seis de la tarde, tiene una hora para llegar a tiempo a casarse.

Y la pesadilla, el horror de una condena a una vida infeliz: miles de mujeres furiosas que han acudido a la iglesia esperando casarse con un hombre rico, creyéndose víctimas de una broma, persiguen a nuestro protagonista.

Puede entenderse tal vez esta célebre secuencia final de la película como una expresión de huida ante lo real, núcleo duro del horror del sueño en la pesadilla. Es a la vez tanto huida de las mujeres enfurecidas, como carrera contra el tiempo para llegar a la hora a casarse con su novia. El reloj marcando las siete de la tarde y la boda son, por tanto, el final



feliz de la película.

### **5.2.5 *Steamboat Bill Jr. (1928)***

La película comienza con una panorámica, que nos muestra dos ríos cercanos, con un cartel que nos dice que el primero de ellos se trata de aguas cenagosas, mientras el segundo es un río caudaloso en donde vemos, amarrados al muelle, dos barcos de vapor.

El argumento de la película es, en su planteamiento, aparentemente simple, pero su elaboración es extraordinariamente bella. Existe una competencia entre dos capitanes y dueños de dos embarcaciones que navegan por el mismo río. William Canfield, padre del personaje que interpreta Keaton, es dueño del viejo barco de vapor y es conocido como Steamboat Bill, es decir barco de vapor Bill. El título del film hace referencia al protagonista del film interpretado por Keaton que se llamará con el apelativo Steamboat Bill Jr. Y el mismo nombre de pila del padre Willie. Se identifican los dos protagonistas y el barco que poseen, haciendo si cabe más hincapié en el protagonismo de las máquinas típico de las películas de Keaton.

El barco es declarado inseguro por el rico padre de la chica que le gusta a Keaton, propietario de un lujoso y nuevo barco de vapor que navega el mismo río y competidor de su padre; lo que da lugar a un conflicto por el cual acabará el padre injustamente encarcelado.

En esta película se desarrolla claramente el tema latente en otros films de Keaton: la construcción de la personalidad del personaje en función a su identificación simbólica con la imagen paterna. Ambos personajes, padre e hijo, se encuentran después de muchos años, en que han vivido alejados, tanto que se desconocen, con la sorpresa de que físicamente son totalmente opuestos: el padre grande, fuerte y agresivo, el hijo pequeño, frágil y pusilánime, algo amanerado o femenino. El padre, capitán de un viejo y gran barco de vapor, se siente avergonzado de su hijo y las primeras secuencias tratan de su lucha por cambiar sus para él ridículos aspecto y vestimenta: le lleva a la peluquería para que de un certero rasurado eliminen el diminuto bigote o “percebe”, e intenta deshacerse de la visión de su ridícula gorra en la sombrerería, donde el protagonista se prueba ante el espejo (detrás de la cámara) multitud de sombreros hasta que elige uno que nada más salir (en anticipo a lo que será el violento vendaval del final de la película) es arrastrado por el viento, volviendo

a colocarse Keaton la gorra que había escondido en el bolsillo trasero de su pantalón.

Pero es también alrededor de esta idea, figuración de lo masculino, los sombreros, los uniformes, el bigote, donde se desarrolla la comicidad de la primera secuencia del film. El sombrero masculino ha sido durante mucho tiempo una especie de símbolo que definía la personalidad de aquel que lo llevaba y su oficio, hasta el punto que los géneros del primer cine mudo, según Leutrat<sup>466</sup>, pueden identificarse por los sombreros que llevan los personajes masculinos. El padre impone el cambio a su hijo, obligándole a deshacerse de la gorra de cuadros. Finalmente, no obstante, vestido con las ropas de su padre, es como Willie alcanza la heroicidad o capacidad que en la primera parte del film pretendía, pero en la que fracasaba. Encerrado el padre de Keaton en la cárcel, como hemos dicho, a raíz de una pelea con el rico propietario del otro barco que surca el río (padre de la chica) Keaton cae herido al intentar liberarle. Y a partir de esta herida, tumbado en la cama del hospital, se desarrolla la segunda secuencia del film, que parece responder a un sueño. En la segunda parte del film vemos el cumplimiento del deseo del personaje, Keaton demuestra su valentía enfrentándose a la tempestad, primero para escapar y, finalmente, para rescatar a su padre, la novia, el padre de la novia y un sacerdote que los case antes de que ella se arrepienta. En este temporal se produce una inversión del universo real tal y como lo conocemos que extrañamente, teniendo como referencia a un huracán, nos remite al universo carnavalesco. Ninguna de las casas ha resistido la fuerza del viento, y las vemos volando, adquiriendo extrañas formas, a la deriva y arrastradas por el río. Pero el barco Steamboat Bill permanece a flote dirigido por Keaton. Al final de la película, el otro barco de vapor, el King, se ha hundido y Stemboat Bill Jr salva al padre de la chica. Este es uno de los largometrajes de Keaton con una atmósfera más surrealista. Este cómico y surrealista temporal-pesadilla permite al protagonista demostrar su heroicidad.

---

<sup>466</sup> LEUTRAT, Jean-Louis: "El cine burlesco" pp. 191-220, *Historia General del Cine, Volumen IV, América (1915-1928)* op. cit. p. 199

### 5.3 *Análisis textual de la película The General (1926)*<sup>467</sup> de Buster Keaton

#### 5.3.1 *La locomotora y la casa de la chica*

Este film, el más célebre de Keaton, narra una peripecia en la guerra civil americana que podríamos resumir en el robo y rescate de una locomotora y una chica, los dos amores de John Gray, el protagonista del film. Se trata de una parodia de los films y novelas históricas bélicas. Pero la leve ironía no impide la identificación del personaje con esos héroes de ficción. El film pone en escena divertidos gags combinando las características del género de acción con lo cómico.



El *leit-motiv* del film es la locomotora cuyo nombre, *The General*, es también el título de la película. El tren llega a la ciudad de Marietta, Georgia, en la primavera del año 1861.

---

<sup>467</sup> *Buster Keaton Productions-United Artists. Feb 1927. 35mm. 8 reels, 7,500 ft. Prod Joseph M. Schenck. Dir- Writ Buster Keaton, Clyde Bruckman. Adapt Al Boasberg, Charles Smith. Photog J. Devereaux Jennings, Bert Haines. Lighting Eff Denver Harmon. Tech Dir Fred Gabourie. Film Ed Sherman Kell. Asst Ed Harry Barnes. Makeup Fred C. Ryle. Cast: Buster Keaton (Johnny Gray), Glen Cavender (Captain Anderson), Jim Farley (General Thatcher), Frederick Vroom (a Southern general), Marion Mack (Annabelle Lee), Charles Smith (her father), Frank Barnes (her brother), Joseph Keaton, Mike Donlin, Tom Nawn (Union generals).*

Según información extraída de:

*The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in United States, Feature Films 1921-1930.* KENNETH W. MUNDEN Executive Editor. R.R. BOWKER COMPANY; New York & London, 1971.

El primer plano del film nos lo muestra cruzando la pantalla en plano general de izquierda a derecha, atravesando el paisaje.



En el siguiente plano, en *raccord* de dirección, su conductor, interpretado por Buster Keaton, acaricia la locomotora como si ésta tuviera vida. Una bella panorámica de la majestuosa locomotora de vapor hacia su parte delantera, donde está la chimenea, nos conduce hasta un letrero con su nombre y título de la película: *General*. Vemos sobre el letrero una campana para avisar de su paso. Continúa la panorámica hasta el principio de la locomotora, donde se encuentra el farol, que tiene pintado el número 3.



El tren bien guiado por su conductor llega a la ciudad haciendo sonar la campana. En primer plano y en contraste, un hombre sujeta al inquieto e imprevisible caballo amarrado a un carro, asustado por el bufido del tren.



El tren ha llegado puntual. El maquinista, mirando su reloj, se muestra orgulloso.

El orden y la eficacia son características de la máquina, y se extienden a la caracterización del maquinista. En la estación dos niños admiradores se le presentan estrechándole la mano e imitan sus actos.

Los pasajeros que han llegado seguros y confortables saludan al maquinista. Éste les devuelve el saludo. Hombres de color llevan el equipaje, dos enormes baúles.



Como señala el cartel presentando al héroe en su dimensión emotiva, hablándonos de su deseo, hay dos amores en su vida. Su locomotora, literalmente, su máquina, y ... una chica.

Un plano detalle de un retrato fotográfico - la fotografía es al igual que la locomotora

un gran avance tecnológico de la época - se nos muestra en plano subjetivo. El retrato ovalado está sobre un aparato circular que mide algunas de las características de la máquina, bien la velocidad, bien la presión. El punto de vista subjetivo del personaje es advertido a continuación cuando nos es mostrado mirando el retrato. Lo recoge, y sale de la locomotora.



La mujer del retrato, Annabelle Lee<sup>468</sup>, es la siguiente imagen del film. El entorno en el que se encuentra es bien diferente al presidido por la maquinaria y controles que conducen el tren. Está delante del jardín de una casa en un apacible barrio. Otra mujer sin imagen, salvo la de sus manos, desde fuera de campo, le entrega un libro que ella recoge amable y afectuosamente con una sonrisa. Por tanto es caracterizada como una mujer que recibe una palabra, un relato, y que lo aprecia.

El maquinista se dirige a encontrarse con ella. Los niños lo siguen por la calle imitándolo, hasta el punto de sincronizar sus movimientos y saludando a continuación suyo a los paseantes. Por casualidad la chica se encuentra con él y lo observa sin que la vea. Burlonamente, se incorpora a la fila. Podría decirse que aquí Gray es semejante a su locomotora, previsible y seguro; por lo cual es motivo de burla pero también de interés.

---

<sup>468</sup> Annabelle Lee es el nombre de la protagonista de un célebre poema del escritor romántico Edgard Allan Poe. Y, por otro lado, Robert E. Lee fue el general en jefe del ejército confederado.



Llegan a la casa. Su fachada es marcadamente simétrica, geométrica: líneas verticales, las columnas del pórtico de acceso, y horizontales, remarcan la sensación de estabilidad y el estatismo en oposición, podríamos decir, al dinamismo de la locomotora. En el centro del plano aguarda la puerta cerrada.

Los niños siguen los pasos de John Gray en fila, de forma semejante a un tren, sorteando, incluso, los obstáculos, un seto, por el mismo lugar que éste. Hay algo de inutilidad en el seto en medio del camino, y el gag consiste en la ruptura inesperada, sin sentido, del movimiento lineal de los paseantes, por lo demás previsible<sup>469</sup>. El sentido del caminar ordenado de Gray ha establecido una regularidad, una expectativa de continuidad del movimiento; pero la norma es subvertida por el gag, una pequeña ruptura de la uniformidad, de mecanismo simple similar al del gag de un tropezón, o una caída.

<sup>469</sup> En los precedentes tecnológicos del cine como el zootropo se presentaban a menudo dibujitos animados con paseantes que se tropezaban con un obstáculo imprevisto, señala François Mars: MARS, François: *Le Gag*, op. cit. p. 14

Advertimos, por otro lado, cómo el personaje es un tipo cuyo mundo es sencillo, lo componen su máquina, con la que se identifica incluso cuando está fuera de ella, y la chica. Está concentrado totalmente en su tarea y su abstracción es un rasgo esencial. Por ello no se da cuenta de que los niños le siguen ni atiende prácticamente a lo que encuentra en el camino.



Mientras ella lo observa burlonamente, John Gray llama a la puerta de su casa, se arregla el traje, se atusa el cabello, y adopta una pose respetable. John la descubre de pronto mirándole y por tanto observando como se prepara para ella. Se muestra sorprendido pero mantiene una expresión seria y contenida.

La chica le invita a pasar a su casa y deja el libro sobre la mesa. Él a su vez deja el sombrero.









Mientras tanto los niños se han colado en casa de la chica y se han sentado en un sillón. Por fin Gray los descubre. Los observa, mira a la chica quien a su vez los mira con cierto disgusto, y se levanta. Poniéndose de nuevo el sombrero simula que va a salir de la casa y abriendo la puerta los invita a salir. La chica sonríe divertida por la ocurrencia de Gray. Sin embargo, si bien impone una distancia y una ley, destacan su simplicidad y su amabilidad.

Buster Keaton tiene una fisionomía de una belleza extraña. Un plano detalle muestra el enigmático y cómico símil entre el maquinista y su locomotora cuando obsequia a su novia con una foto. De la simple yuxtaposición de imágenes, como Eisenstein<sup>470</sup> señala, puede surgir un nuevo concepto, así atribuimos subjetivamente los rasgos de la locomotora a su maquinista. Su expresión seria y absorta nos parece acorde, no obstante, a la muda racionalidad de la locomotora. En este punto, con esta caricatura, el gag hace evidente la identificación del héroe con la máquina.

Annabelle coloca la foto encima de la mesa, junto al sombrero y el libro. En el confortable hogar un retrato pictórico de una mujer, en la pared frontal a cámara, posiblemente la madre fallecida de la chica, ausente salvo por este retrato en el relato, preside la sala. Además de caracterizar el hogar como habitado por cierta presencia-ausencia de la madre, se nos muestra el grado de compromiso sentimental de la pareja quienes han intercambiado sus retratos, los cuales decoran dos espacios de gran importancia para los protagonistas: el espacio de conducción de la locomotora, por un lado, y el hogar paterno, por otro.

---

<sup>470</sup> EISENSTEIN, Sergei: *El sentido del cine*, Siglo XXI, Madrid, (1994), p. 12.



Mientras tanto el padre de la chica observa algo que le inquieta a través de una cortina; por el encadenamiento de los planos parece que mirara a la pareja. Se trata de un *raccord* de mirada algo confuso, ya que la puerta de acceso al salón, veremos a continuación, está en realidad cerrada. Repentinamente entran en la habitación donde se encuentra la pareja, el hermano y el padre de la chica quienes simultáneamente abren sendas puertas que se hayan en posición especular. Podemos, entonces, deducir *a posteriori* que el padre observaba llegar al hijo a través de la ventana.

El tema de la identificación imaginaria, repetición de gestos, palabras y actitudes en espejo, tan frecuente entre miembros de la misma familia, es remarcado por la acción de abrir simultáneamente la puerta, lo que parece un acto reflejo de otro. Al mismo tiempo lo real irrumpe en la cálida relación de los amantes y anuncia la terrible guerra. Han atacado el fuerte Sumter: “Sí, entonces la guerra está aquí”, hay que acudir corriendo a alistarse. Algo amenaza, por tanto, este universo armonioso que se nos ha presentado en las primeras escenas del film.



Annabelle está profundamente apenada, pero, orgullosa de su hermano y su padre, los despide afectuosamente con un beso.



John Gray observa con detenimiento la escena.



Annabelle le pregunta si va a alistarse.



No parece mostrarse en principio muy entusiasmado, pero animado por un beso de la chica querrá ser el primero. El maquinista, cautivado, tropieza con el escalón de entrada a la casa. Se incorpora y se despide de Annabelle. El sencillo mundo de Gray, cuyo horizonte se reducía a la locomotora y la chica, se ha visto alterado por la guerra. Es la chica quien introduce en su mundo ese otro elemento, de modo que ella es su “General Lee”.



Todos corren en dirección a la oficina de reclutamiento. Un orador, en el balcón de una casa al final de la calle, los distrae y desvía de su camino; sobre la casa ondea una bandera de los confederados. El maquinista, totalmente focalizado en su objetivo, encuentra un atajo. En su movimiento dibuja un trazo geométrico, regular, en ángulo recto. Se vuelve a remarcar humorísticamente su completa decisión, sustentada por la voluntad de cumplir los deseos de su novia. Su movimiento regular recalca su identificación con lo ordenado, con lo racional.

Sobre el escalón de la puerta de entrada de la oficina de reclutamiento percibimos su escasa estatura en comparación a los otros hombres. Siguiendo obediente al hombre que les abre la puerta, se equivoca de camino. Cuando se da cuenta sube por las mesas, salvando los obstáculos que se le presentan, lo que vuelve a subrayar la decisión absoluta del personaje.

El oficial de reclutamiento toma nota de su nombre, John Gray (Gris, como el uniforme de los confederados), y profesión: maquinista de locomotora en la *Wester and Atlantic*

*Railroad.* Un hombre de avanzada edad ordena que no se le aliste pues será más útil desempeñando su trabajo. Se produce, por tanto, en el inicio del relato, una prohibición y a la vez una donación de una tarea por parte de una figura de autoridad de mayor edad; la cual queda, no obstante, oculta y como en suspenso para su destinatario. Pero al mismo tiempo la ironía y la broma con el nombre enuncian una falta de identidad en este héroe cómico, paradójicamente, al identificarse hasta el extremo de no distinguirse su nombre del color del uniforme confederado.



Rechazado, por tanto, para ser soldado, Gray piensa que el motivo es que es demasiado bajito. Las botellas o recipientes en la repisa de la tienda que sirve de oficina de reclutamiento han sido colocadas en escalera de tamaños ascendente de izquierda a derecha en dirección contraria a la línea imaginaria ascendente de derecha a izquierda entre la cabeza de los dos hombres. Además de equilibrar la composición se trata de un sutil gag en el cual las botellas marcan de nuevo una línea ordenada, y pueden compararse a la tropa de hombres que van a ser alistados, los cuales son uniformados y en cierto modo convertidos en objetos para una causa política.

En su segundo intento por alistarse (diciendo que se llama William Brown), y habiendo incluso cogido la nota de alistamiento de otro hombre, es descubierto; y siendo expulsado de malos modos, con una patada en el trasero, replica enfadado: “si pierden ustedes la guerra no me echen la culpa”.

Brown, es el apellido de un célebre abolicionista. Por tanto se trata de un gag: Gray in-

conscientemente, cambiando de color, elige el apellido de un enemigo. Además es Brown un apelativo en inglés que se dirige a los morenos, con lo cual la broma y la ironía en base al nombre del protagonista Gray, y el enunciado implícito de cómo simplemente el cambio de color puede convertir absurdamente a los hombres en enemigos, nos evidencia el punto de vista irónico, distante y neutral de la enunciación respecto al conflicto bélico.

Los nombres propios elegidos para los dos protagonistas son por otro lado bien distintos. Annabelle Lee es un nombre en cierto modo pomposo y con referencia intertextual al romanticismo, mientras Gray posee connotación de individuo común, uniforme. Sin embargo, este hombre es protagonista del relato y, como conductor de locomotora, también protagonista o emblema de la era industrial en que transcurre. Hay por tanto en la relación de la pareja una dialéctica entre pasado, el romanticismo, y futuro, el progreso o la sociedad industrial, dialéctica no obstante humorística en la cual parecen también involucrados los dos bandos de la contienda.



De momento abatido John Gray pasa ante la fila donde otros hombres esperan a entrar en la oficina de reclutamiento. Se encuentran allí el padre y el hermano de Annabelle quienes lo animan a unirse al grupo. Habiendo sido expulsado de malos modos, y sabiendo que tiene que obedecer las órdenes, contesta con una negativa.





La chica espera noticias de sus familiares junto a la cerca de entrada al jardín de la casa familiar. Mientras, John Gray se ha refugiado cerca de su locomotora, y, despistado, se sienta sobre las bielas del tren.

En plano-contraplano vemos la imagen de la mujer frente a los dos hombres de la familia, quienes, preguntados acerca de John Gray, hablan (diálogo inscrito en un cartel) de su actitud deshonrosa para el Sur. La suavidad del rostro de Annabelle, retratado con una matizada iluminación y un ligero efecto *flou*, subraya su belleza en contraposición a la rudeza del retrato y gesto de los hombres.

El padre de la chica, en el hogar, revisando las cartas, se deshace de las que no le interesan, y, al mismo tiempo, arroja lejos el retrato del denigrado John Gray. Humorísticamente se reitera el rudo carácter del padre de la chica. Pero también Gray es, simbólicamente, expulsado del hogar.

Annabelle Lee va en su busca; la severidad de su actitud y sus palabras contrastan con la suavidad de la representación fotográfica de su rostro.



John Gray le intenta explicar que ha sido rechazado en el alistamiento, pero ella no cree en su palabra. La figura de ella es representada con mayor preponderancia que la de él; observemos su entrada enérgica en campo y su posición elevada con respecto al maquinista. Todo ello en una escena con la gran figura circular de la rueda del tren como fondo o escenario del diálogo de la pareja. Una maquinaria, de nuevo, racional y ordenada, diríamos además de ciega, vertiginosa, y en espera de ponerse en marcha.



Y ella, como dictando una orden, le dice: “no volveré a hablarte hasta que no te vea vestido de uniforme”, y así será...

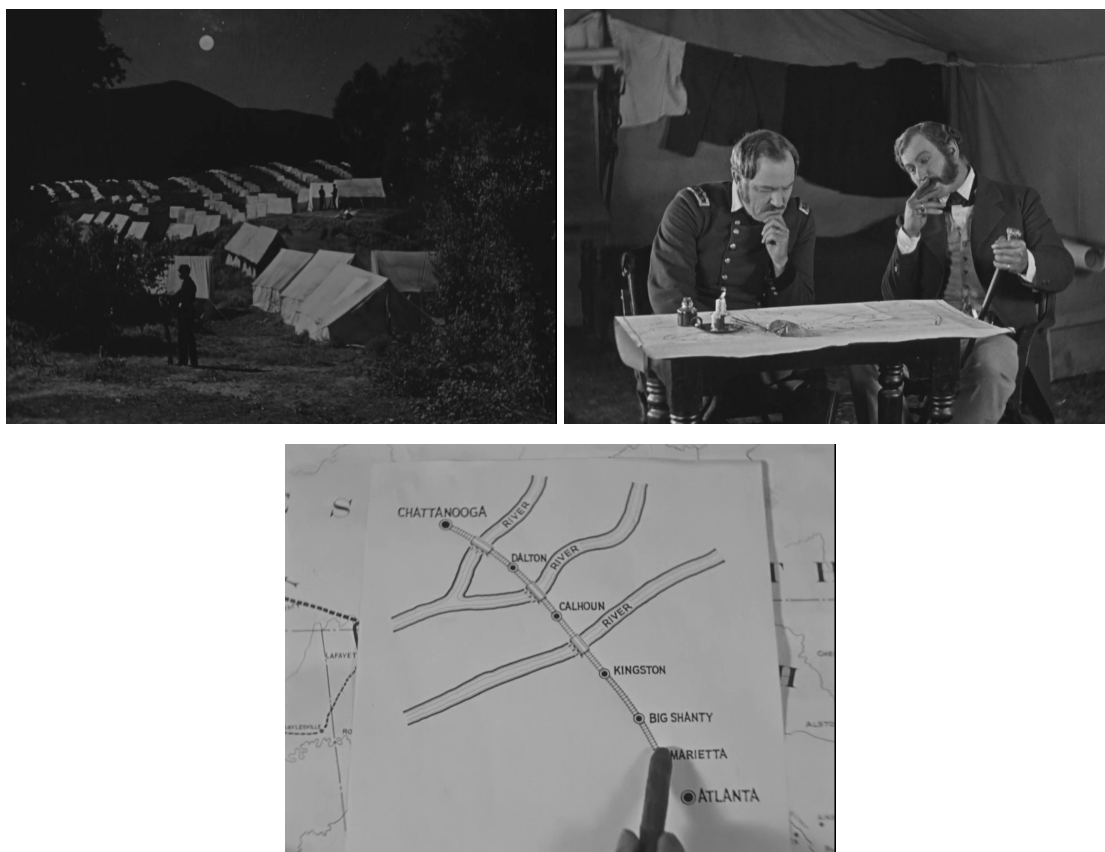


Apesadumbrado y absorto en sus pensamientos, mira Gray a Annabelle alejándose y es movido sin voluntad de arriba abajo por las bielas del tren que se ha puesto en marcha, como si estuviese siendo conducido inconscientemente, y a partir de una orden recibida, a un dramático destino. Sólo se da cuenta Gray de ello cuando el tren avanza lentamente y entra en un oscuro túnel en el último plano de la primera secuencia del film.

La integración absoluta del personaje con la locomotora, con la máquina, queda remarcada en este bello gag.

### 5.3.2 *El robo de la locomotora y el rapto de la chica*

Un año más tarde en el campamento enemigo, iluminado levemente por la luz lunar, un jefe militar y un espía urden un plan para hacerse con una locomotora y dejar incomunicadas y sin abastecimiento las líneas de los confederados.



El mapa muestra el trazado de la vía, la cual va recorriendo y comunicando distintas poblaciones y atraviesa varios ríos cuyos puentes los enemigos pretenden volar. Este mapa representa el espacio o territorio donde discurrirá la acción narrativa y la vía será el principal eje de acción del film. Así pues hay un universo real y el mapa que lo codifica representa un instrumento para su manipulación por parte del hombre, para su conquista. Dos bandos enemigos se disputan el control de este territorio, al igual que, cómo veremos, se disputarán la locomotora y a la chica. La vía queda remarcada por otro lado como un ele-

mento esencial en la conquista humana de lo real. Y al mismo tiempo será ésta protagonista tanto de los avatares de la peripecia narrativa como de los gags.



En la estación de Marietta, Annabelle, que va a tomar el tren y visitar a su padre herido en el frente, se despide de su hermano quien también ha sido herido y porta una medalla. Mirando al maquinista, quiere hacerle notar que está orgullosa del valor de su hermano. Mientras tanto Gray agacha la cabeza.

John Gray conduce el tren. El espía del ejército enemigo se encuentra sentado junto a Annabelle. Éste es por tanto el tren que va a ser sabotado. En la estación elegida para ello por los espías *yankees* el tren hace una parada de veinte minutos. Los *yankees* bajan por el otro lado para no ser observados en sus maniobras. Uno de ellos desengancha la locomotora y los primeros vagones, donde se encuentra el destinado a los equipajes. La chica había olvidado algo y ha subido al primero de ellos para buscarlo.

El jefe del grupo de sabotadores da la orden de subir al tren. John Gray, quien está lavándose las manos, observa sorprendido como el tren arranca.



Lo persigue Gray decididamente. Mientras los demás se rinden él, sin embargo, persiste en su empeño. En la representación de la carrera de Gray detrás del tren, el punto de visión adoptado es neutro respecto al eje de la vía, eje de acción principal. Los raíles se representan frontalmente y en picado - con lo cual la línea del horizonte queda elevada y la protagonista en la representación es la vía - con una línea compositiva vertical ascendente remarcada por el movimiento de Gray detrás de la locomotora. El plano, en perspectiva acentuada o trazada por la convergencia de los raíles, actualiza el eje semántico espacial de la profundidad o perspectividad, lejanía vs cercanía.

No sólo es el tren el que se aleja sino que además el espectador sabe que lleva con él a Annabelle, el objeto de deseo del protagonista. Debido a la composición, el acto de alejarse, en movimiento ascendente, es remarcado visualmente resaltando tanto la energía o potencia de la máquina como de Gray. Este será un tema central de la película, que será elaborado a través de la acción narrativa y los gags que se desarrollan en dialéctica con ésta.

Los enemigos huyen veloces. La chica es atada y amordazada.

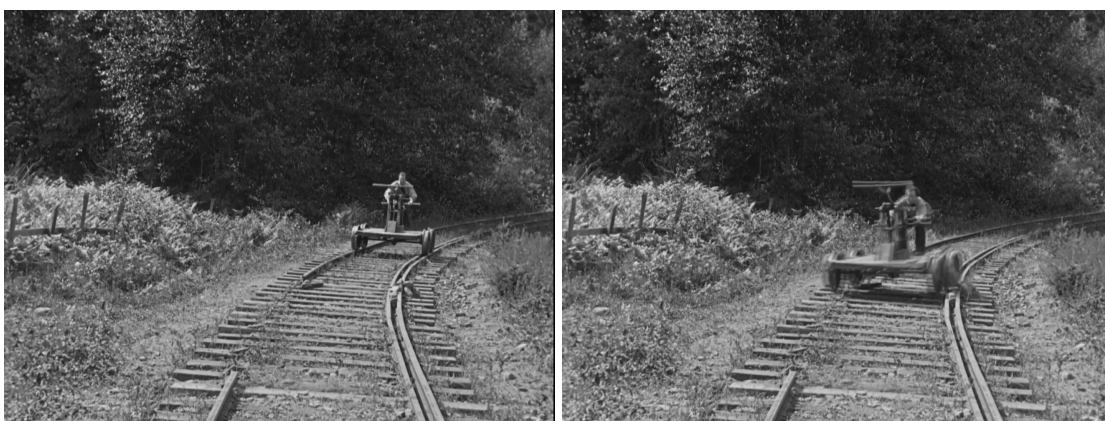


Continúa el sabotaje de los enemigos con un corte de la línea de telégrafo. La ahora tal vez diabólica locomotora, en manos de los enemigos, vuela ligera sin sus vagones. Vemos en uno de ellos escrita la palabra *war*. También desenganchan los enemigos un tramo del raíl de la vía.



En montaje paralelo se nos muestra avanzando en la misma dirección, de derecha a izquierda, y veloces tanto la locomotora *General* que conducen ahora los enemigos, como la vagoneta que conduce Gray; pero con un contraste entre un movimiento ligeramente ascendente de la vagoneta de Gray y descendente de la locomotora en la diagonal de la imagen, lo que aporta mayor dinamismo plástico al montaje.

Además es remarcada de nuevo la energía tanto de la máquina como de la vagoneta accionada por Gray.



Pero el desenganche del raíl de la vía provoca el descarrilamiento de la vagoneta.



Y, posteriormente, el extraño ciclo de la época, hermoso pero poco práctico, tropieza en los baches e irregularidades del terreno que transcurre paralelo a la vía.

Al principio de la secuencia narrativa, se subraya por tanto mediante estos gags el fracaso de carácter cómico de Gray, lo que no parece representarlo como héroe victorioso. El sabotaje de la vía por parte del enemigo es la causa de este fracaso.

Sin embargo, pese al sabotaje, gracias a su empeño, John Gray consigue llegar a la estación de Kingston, donde se encuentra el ejército confederado, poco después que la locomotora *General*, y advierte a los soldados de que unos sabotadores, tal vez desertores, la han robado. El enemigo, por tanto, es el antagonista del deseo (de orden) del personaje



representado en su conducción de la locomotora.

El espía de la Unión encuentra un uniforme gris claro de los confederados y se camufla para pasar desapercibido. Este hecho indica el carácter imaginario del enfrentamiento bélico. El uniforme y las banderas, con sus diferentes colores, identifican en la batalla a los dos bandos y si no fuera así no habría manera de distinguir el aliado del enemigo. Pero también nos remite este disfraz del espía a uno de los elementos de la trama de los relatos populares, tal y como los describieron Propp y Greimas, en los cuales el enemigo es un traidor que se enmascara. A principio del relato el traidor engaña al héroe, héroe todavía simplón, no revelado; y al final del relato el enemigo es desenmascarado “podemos decir que a la manifestación del héroe y del traidor disfrazado, oculto bajo apariencias, corresponde la revelación de su verdadera naturaleza”<sup>471</sup>. La revelación del héroe se irá produciendo en este relato de transformación a través de sus acciones heroicas, muchas de ellas también gags.

Suben Gray y el batallón de soldados confederados a un nuevo tren. Pero, en un nuevo gag, su locomotora estaba desenganchada y John Gray sin saberlo prosigue su marcha sólo. Cae en la cuenta de ello pero decide seguir valerosamente al enemigo.

En su camino encuentra un cañón. Se detiene y engancha el cañón a la locomotora.

Mientras tanto la chica continua amarrada y amordazada.

---

<sup>471</sup>GREIMAS, A.J, (1966): *Semántica Estructural (Investigación metodológica)*. op. cit. p. 306



Gray otea el horizonte sobre la locomotora *Texas* cuya grandeza se identifica con el personaje. Es, por otro lado, una constante de los films de Keaton, especialmente los largometrajes, cierto estilo de puesta en escena en la cual el personaje se enmarca en la grandiosidad del entorno y se construye o define a través de su inscripción en el espacio. El héroe keatoneano se mide a fuerzas gigantescas, “desmesuradas”<sup>472</sup> de la naturaleza, según señala Thierry Cazals, y en este caso, con la ayuda de la máquina, afirma su identidad.

Su primera acción heroica es al mismo tiempo un gag; en primer lugar se nos hablará de fracaso, cuando la bala del cañón sin pólvora suficiente quede al lado de Gray, en la misma locomotora. Y más tarde de cómo el valor y la asunción del riesgo dan lugar al éxito. Se puede entender esta evolución como un cambio en el cual el héroe va a poder hacerse cargo de la energía de la pulsión<sup>473</sup>.

---

<sup>472</sup>CAZALS, Thierry: “Un Monde à la Démesure de l’Homme”, op. cit. pp 29 y 30

<sup>473</sup> Para lo cual es necesario que hable “*esa otra máquina de racionalidad*”, señala González Requena, que es el inconsciente. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “Que la conciencia no ciegue el fluir de la pulsión”, en “Capítulo 5. Cine, Sueño, Relato”. “3ª Parte: Nacimiento del Relato Clásico (Sherlock Jr)” en. *Los espacios del cine*: [www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com) 2014.



La energía que Gray proporciona mediante la carga de la pólvora al cañón no es suficiente para conseguir su objetivo.

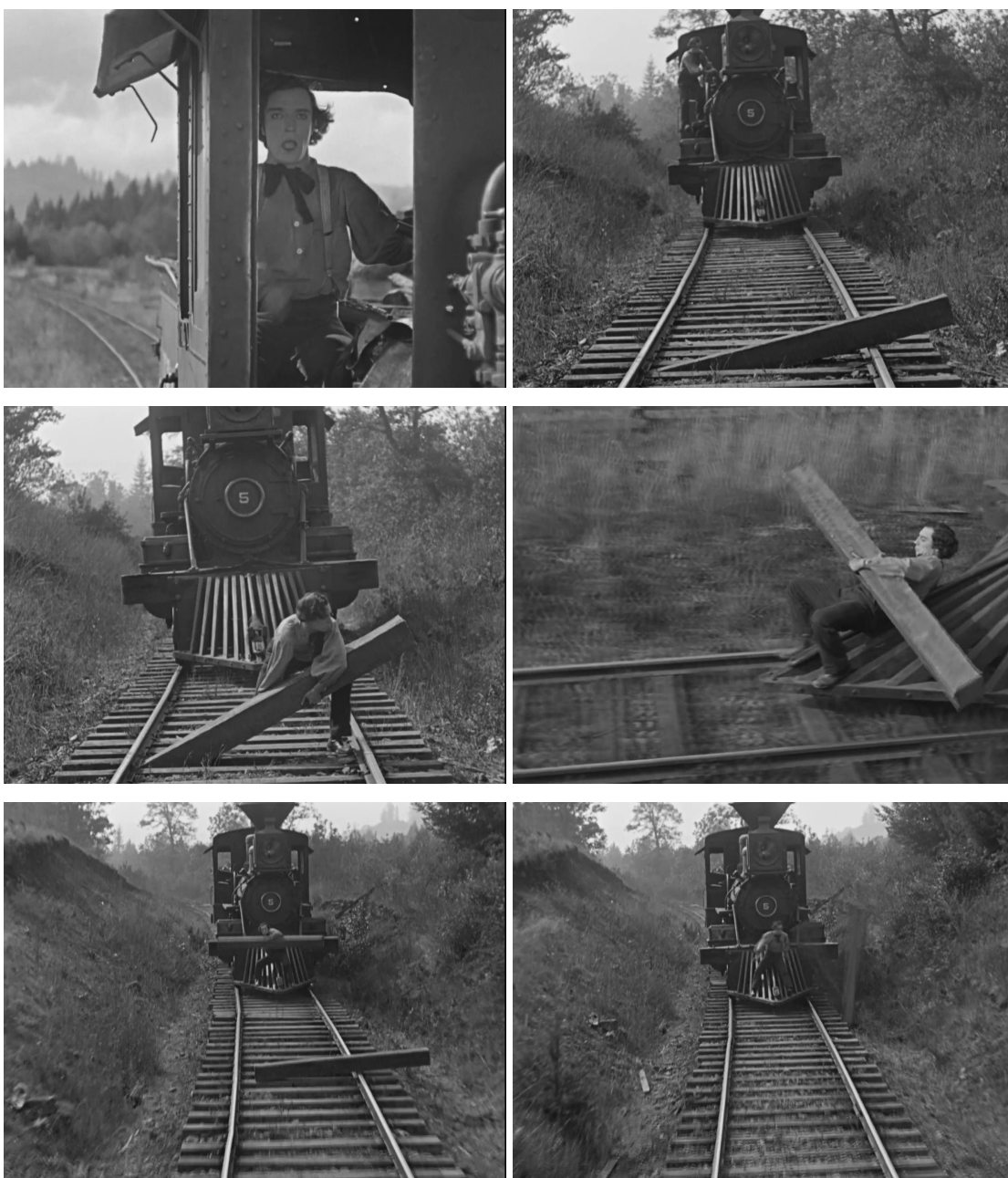






Pero ante el fracaso de la primera tentativa introduce la lata de pólvora entera en el cañón, es decir, una cantidad en apariencia desmesurada (aunque posteriormente veremos aun no suficiente, sino casi la necesaria).

Está alerta Gray ante la posible explosión incontrolada de esta energía. Y por tanto se pone en escena de modo cómico el miedo del personaje. Ante el posible fallo de la manio-  
bra Gray tratará de ponerse a salvo en una serie de acciones sorprendentes. Atrapado en el enganche de la vagoneta en la que se encuentra el cañón, éste parece que cobra vida y se inclina hacia abajo, hasta que, en unos planos desde atrás, vemos como apunta directamen-  
te a Gray, quien logra en último término desengancharse y se refugia en el guardabarros de la locomotora *Texas*. Finalmente, una oportuna curva desvía el tren y, ahora, sorprenden-  
temente de nuevo, el temible cañón apunta directamente al enemigo. La bala de cañón casi alcanza a la *General*.



Los enemigos prosiguen con el sabotaje de la vía para obstaculizar el avance de la locomotora perseguidora: ponen obstáculos en el camino para hacer descarrilar al tren identificado con el número 5 (los trenes, pues, avanzan en progresión numérica), desenganchan un vagón que en los cambios de agujas aparece y desaparece, arrojan listones de madera a la vía. Pero el ingenio de Gray se sobrepone a los obstáculos, y en una de sus acciones cómico-heroicas, desconcertantes, retira con el tren en marcha los pesados listones de madera

haciendo catapulta con uno de ellos. De nuevo el desenlace sorprendente, al igual que ocurre con el chiste según lo describiera Freud, produce la risa en el espectador. La acción narrativa en este gag (una especie de carambola) adopta además un carácter de juego, donde la habilidad y acrobacia del protagonista cómico adquieren un lugar principal en la puesta en escena.

Continúan los enemigos poniendo obstáculos y en un cambio de agujas desvían la vía hacia una secundaria y, como veremos, sin salida.

Trasladan a Annabelle al vagón delantero; ella privada de voluntad se asemeja a una muñeca o un objeto. Mientras tanto Gray lleva también objetos, tablones de madera, desde el vagón a la locomotora, procurando que esta marche más rápido. Se pone por tanto en paralelo y enunciando una semejanza, el acto de los enemigos de raptar y trasladar a la chica como un objeto con el de Gray de mover maderos para la combustión de la locomotora. El montaje asemeja elementos dispares y abre una enigmática interrogación sobre el sentido de la metáfora que asocia de este modo a Annabelle con la energía que mueve la máquina.

La máquina que conduce Gray toma el camino errado y éste la detiene, teniendo que dar marcha atrás. Una vez corregido el camino en el cambio de agujas, la locomotora se abarranca y no consigue avanzar. Gray se baja de nuevo de ella para echar arena en la vía; en segundo plano el acrónimo del nombre de la compañía ferroviaria compone por similitud la palabra guerra (warr) en grandes letras; y la locomotora comienza a andar sola, sin su conductor. Gray la sigue hasta que consigue subirse de nuevo a ella.



Los enemigos incendian y desenganchan el último vagón del tren dirigido por la locomotora *General* justo en el momento en que atraviesa un túnel. Cuando el tren *Texas* conducido por Gray entra en él, de la oscuridad sale una gran humareda.



El vagón de madera, en el que hasta hace poco se encontraba Annabelle, arde, a seme-



janza de los troncos en la caldera. Gray ahogándose por el humo que proviene del vagón incendiado, una vez fuera del túnel, se aleja de los mandos de la locomotora y se dirige a su parte de atrás, en el depósito; se sienta despistado en una especie de tubo o conducto hueco para cargar de agua la caldera y, olvidándose de la tapa, se engancha en el agujero. Una sensación de angustia y claustrofobia asociada a la oscuridad del túnel, el humo y el fuego, y la posterior caída en el hueco que parece absorber a Gray, es transmitida al espectador, quien no obstante, no habiendo ocurrido nada malo al protagonista, puede reírse del gag - de nuevo basado en la caída o tropiezo del personaje - con una, eso sí, nerviosa risa.

En un cambio de agujas Gray desvía el vagón incendiado, él y la locomotora *Texas* prosiguen su marcha en busca de la *General*.



Mientras tanto el ejército confederado se repliega y las tropas de la Unión avanzan. Gray está absorto de nuevo en su tarea, partir leña para alimentar la máquina del tren. El espía se quita en ese momento el uniforme de los confederados. Gray por fin levanta la vista y se da cuenta de la dramática situación: ha cruzado las líneas del enemigo, que avanza conquistando nuevo territorio.

Está por tanto en tierra ajena sólo y se sienta un momento a reflexionar.



Un tren pasa por debajo de un endeble puente entre dos montañas; y en los siguientes planos, después de observar a Gray incorporarse de nuevo y seguir conduciendo su locomotora, se observa en plano entero, cercano, a Annabelle también pensativa; y se encuentra ya el veloz tren sobre el puente. Se ha producido por tanto una elipsis que lleva en primer término a una confusión o duda sobre cuál es el tren representado. Quizás la intención es enunciar la dificultad de distinguir una máquina de otra, pero al mismo tiempo sabemos que en una de ellas va la chica y en la otra Gray.

Mostrando su imagen destacada, se nos acerca de nuevo a la dimensión del relato en la cual el eje dramático es la relación entre la pareja. Un nuevo tren pasa por debajo del puente conducido esta vez por Gray, y le son arrojados desde lo alto pesados listones de madera junto a los cuales se encuentra, previsiblemente aterrorizada, Annabelle. Se enuncia, por tanto, de nuevo, una similitud, basada en su cercanía, entre Annabelle y los objetos, los tablones que la rodean.

Los enemigos descubren que el perseguidor es un sólo hombre.



Descubierto por el enemigo, Gray tiene que huir y esconderse. Pero no se le ocurre otra cosa que llevarse una levita y una chistera que había encontrado en un baúl del tren. La caracterización masculina de su vestimenta inverosímil, fuera de contexto, nos remite en este gag surrealista tanto a un atuendo de novio como a la chistera de un mago. Se trata éste de un gag irreal, extraño al contexto de la acción, y que por su carácter absurdo podría considerarse como onírico. De nuevo, la casualidad hace además que el objeto parezca tener vida propia, ya que el sombrero se engancha en unas ramas y, como señala François Mars<sup>474</sup>, el gag parece trastocar el comportamiento normal de los objetos. Gray regresa a buscarlo, y pareciendo que cobra vida cae sin que lo vea justo de nuevo en su cabeza. Asustado, y consciente de lo inútil del traje en esta situación, lo arroja lejos y prosigue su huida entre los árboles.

---

<sup>474</sup> François Mars: op.cit. pp. 9-10



En el bosque se refugia Gray, ocultándose su figura entre la enmarañada vegetación. El plano descentrado nos muestra este entorno desapacible. Empieza a llover copiosamente y de nuevo adopta el protagonista una pose pensativa. Sabiendo que Gray no conoce el sentimiento de desaliento, deducimos que está concentrado en la elaboración del próximo plan para las siguientes acciones conducentes a realizar su tarea.

### ***5.3.3 La casa del enemigo y la naturaleza inhóspita***

Perdido en país enemigo, sólo, sin esperanza y hambriento, según nos señala el cartel, Gray, que se había ocultado entre la vegetación, aparece de nuevo en escena. Su rostro blanco destaca en la oscuridad.



Ve una casa y se acerca corriendo a la ventana por la cual se asoma.



Se dirige a otra ventana y entra por ella procurando ser sigiloso; pero se olvida, una vez está dentro, de cerrarla. Cae la ventana en el gag provocando un ruido, con el consiguiente sobresalto del personaje. De nuevo el objeto parece cobrar vida. En el interior, el encuadre es frontal: la repetición simétrica de las ventanas (que podrían simular por su posición dos grandes ojos) y la mesa centrada producen una impresión de orden y estatismo que resulta inquietante; sin embargo las sillas están dispuestas con cierto desorden alrededor de la mesa.



Gray, cuya figura rompe la simetría<sup>475</sup>, coge de la mesa algo de comida; pero inmediatamente tiene que esconderse, ya que un grupo de oficiales del mando del ejercito de la

---

<sup>475</sup> Los encuadres simétricos en la representación de las casas, desde el interior y exterior, son una constante en el universo ficcional keatoniano. En ellos a menudo la figura de su personaje se muestra rompiendo esta simetría.

Unión entra en la habitación. Se oculta debajo de la mesa en una acción ciertamente cómica en parodia del acto de espionaje. Los militares llevan un gran mapa. Gray casualmente va a escuchar los planes de los *yankees* para la conquista del territorio enemigo. Se producen varios gags en relación a la situación de riesgo en la que se encuentra el personaje: tiene que aguantarse un estornudo, el jefe de los militares golpea la mesa que retumba transmitiéndole el golpe al héroe cómico, las pesadas botas de los militares están cercanas a su rostro y su nariz.

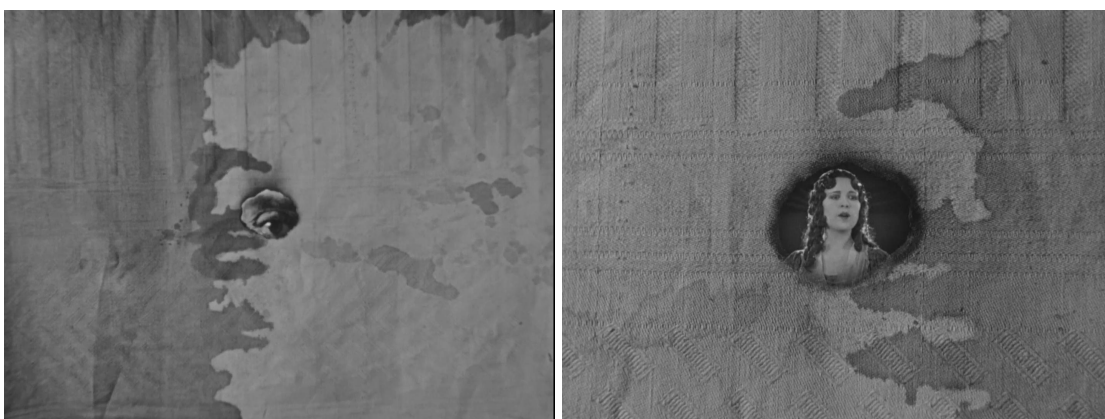
Uno de los militares con un puro quema el mantel, lo atraviesa y quema el brazo de Gray quien permanece silencioso. A través del agujero del mantel Gray tendrá una visión muy limitada de la escena. Pero verá y conocerá como hay una chica sureña secuestrada y que ésta se trata de Annabelle.



Las miradas de todos se dirigen hacia ella cuando entra por la puerta. El plano general representa en montaje interno a los militares y a Annabelle. En primer plano vemos a los militares de espaldas alrededor de la mesa y, en segundo plano, en la parte superior del encuadre, en el punto de fuga central de la imagen y enmarcada por la puerta, la imagen de ella. Cuando se acerca Annabelle a la mesa, una serie de planos – contraplanos confrontan las miradas de los personajes. Se produce una dialéctica que puede ser formulada en varios términos: contraste de personajes como enemigos de guerra y como diferencia de edad y sexos.



Gray observa la escena desde su escondite.



En plano detalle el ojo de Gray es enmarcado por el agujero hecho en el mantel por el cigarro del oficial. Y a continuación en *raccord* de mirada se muestra un plano subjetivo en el cual observamos el rostro de Anabelle enmarcado a su vez por el roto en el mantel. Es semejante esta imagen a la del retrato ovalado que vimos al principio del film. En ambas aparece ella como objeto de deseo para la mirada. Pero hay también una profunda semejanza por la aspereza de esta imagen en la que el mantel roto - en primer plano - tiene una mancha y la textura del tejido aparece destacada por el foco. Es una imagen difícil de elaborar ya que tanto el mantel como la imagen de la chica están en foco. Aunque idealizado el retrato por la suavidad del efecto *flou*, se impone la aspereza del tejido y lo desgarrado del quemazón y el roto del cigarro en el mantel. Podríamos interpretar quizás la imagen como una metáfora que indica que la visión del objeto de deseo quema o hiere. Pero se

trataría de una metáfora al modo surrealista.

Según señala González Requena en el surrealismo son frecuentes estas imágenes literales, pero fuera de contexto y desconcertantes que no llegan a constituir metáforas.

“Pero, en cualquier caso, en lo que se refiere al surrealismo el absurdo no era un fin, sino un medio. Para los protagonistas de este movimiento artístico, quebrar el orden convencional de la significación era la vía, el procedimiento destinado a hacer emerger otro sentido, más profundo, ligado al inconsciente. O dicho en otros términos: no buscaban el azar, sino que lo utilizaban como medio para hacer emerger ese otro sentido, oscuro, violento, pulsional, que ellos atribuían al deseo inconsciente.”<sup>476</sup>

Al mismo tiempo nos recuerda esta escena al típico gag de los inicios del cine en los cuales, según lo describe Noël Burch<sup>477</sup>, personajes masculinos observaban a mujeres a través de la cerradura. Pero se trata sobre todo de un gag en el cual, en una acción infantil, se continúa con la parodia del héroe-espía. La figura del busto de Annabelle resalta pese a su pequeño tamaño. Con la cabeza inclinada ligeramente hacia arriba se muestra orgullosa y parece desafiar a los oficiales.

Annabelle es encerrada en una habitación. Los militares abandonan la sala y se dirigen también a sus habitaciones. Un vigilante coloca la silla del general de la Unión de nuevo en su sitio y apaga la luz. Gray se encuentra en una posición arriesgada. Aún debajo de la mesa, tiene que escapar y entrar de nuevo en escena; en la oscuridad de la noche ataca al soldado que vigila la sala.

Annabelle es observada a través de la ventana por otro soldado enemigo. La vemos desfallecer y sollozar. En el exterior de la casa este soldado, bajo la persistente lluvia, es representado en su fragilidad más que en su fortaleza. Gray por su lado ha conseguido li-

---

<sup>476</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *La diosa que habita el cine de Buñuel – Amor loco en el jardín-*, Abada Editores, 2008 Madrid. p.11

<sup>477</sup> De 1901 a 1906 el género “ojo de cerradura, [...] implica un importante paso hacia la identificación del espectador con la cámara. Se muestra a un hombre que mira por la cerradura, seguido de la imagen que ve (plano subjetivo)” BURCH, Noël: *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* op. cit..p. 226



brarse de otro vigilante que estaba en la puerta y se ha vestido con su uniforme, que le está grande. Vestido por tanto con el uniforme de la Unión que conocemos como azul oscuro pero que se percibe en la imagen en blanco y negro como un gris oscuro casi negro, es decir con sólo una diferencia de tono respecto al de los Confederados, Gray se camufla.



Y así camuflado consigue burlar al soldado quien es derribado por un preciso golpe de la culata del rifle, que parece movido por un resorte - siendo además la resolución sorprendente - lo que causa risa. Acudimos de nuevo a las definiciones de gag proporcionadas por François Mars,<sup>478</sup> quien, en relación al objeto cómico, señala como se produce un desfase, un desajuste, entre la utilización normal del objeto y la cómica totalmente inesperada.

Gray entra por la ventana en la habitación donde se encuentra Annabelle. Silba suavemente, se queda unos momentos absorto pensando cómo despertarla sin hacer ruido y a continuación le tapa la boca para evitar que grite. La chica lo reconoce en seguida. Despedido, mientras le pide que guarde silencio, tira una mesilla.

---

<sup>478</sup> François Mars: op. cit. pp. 10-11.



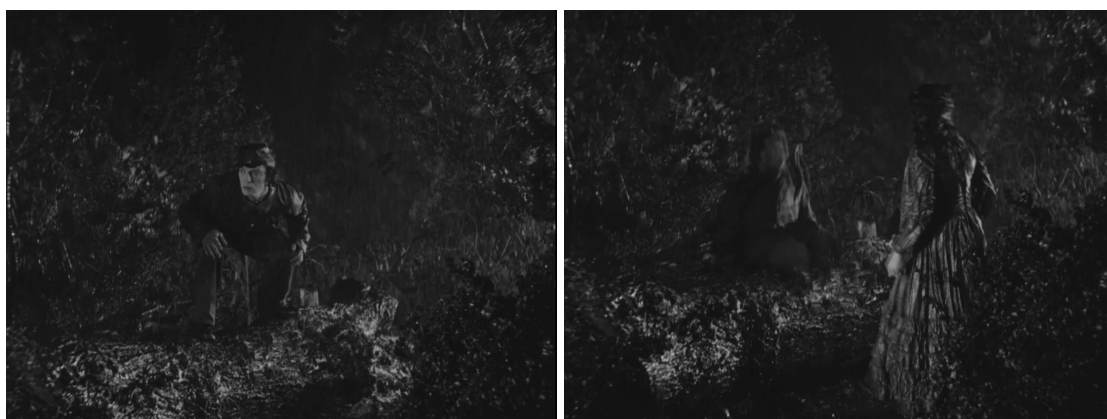
Escapan por la ventana. Gray quiere ayudarla cogiéndola en brazos, pero no puede sostener su peso y ambos caen en parodia de la típica imagen del novio llevando en brazos a su mujer para entrar en la habitación nupcial. Al fin y al cabo de momento están únicamente huyendo por la ventana de la casa cuartel del enemigo. Pero no es Gray un héroe romántico al uso de los relatos de ficción más estereotipados; pertenece más bien, como hemos señalado, a la categoría de héroe simpático e ingenioso frecuente en las comedias y cuentos populares. El relato parodia por tanto al héroe romántico. Y asistimos de nuevo al desencaramiento propio de lo cómico. Sin embargo creemos que Gray se presenta como otro tipo de héroe. Así la actitud de Gray es sin embargo decidida, como corresponde al héroe. Coge de la mano a la chica y la dirige en su huida.



Pero se encuentran de golpe con lo amenazador de la naturaleza. Bajo una gran tormenta, han de ocultarse en el bosque. Un gran rayo provoca un fuego. Vemos una sorprendente imagen del rayo atravesando las nubes y, a continuación, las llamas y el fulgor que provocan. Gray y Annabelle están desorientados.



Los rayos iluminan la escena y descubren la presencia en el bosque de un gran oso.



Gray busca a Annabelle. La repentina aparición de la chica provoca un susto en Gray y cae.

Se enuncia por tanto en este gag una similitud entre Annabelle y el animal; y se habla de la presencia del cuerpo de la mujer, de lo real de éste, pese a lo idealizado de la imagen femenina. Forma parte de la naturaleza que asusta al mismo tiempo que fascina y cautiva. La energía, el fuego, la tormenta y el oso tienen algo que ver con lo real y con Annabelle<sup>479</sup>. Se puede decir que el gag en tanto presenta dos ideas entrelazadas, contrastantes, evi-

---

<sup>479</sup> El héroe se confronta con lo real del cuerpo de la mujer, y este gag en el cual en un principio se muestra el temor del personaje ante esta presencia de la mujer lo manifiesta. Esta idea ha sido tomada de los trabajos de Jesús González Requena en torno a la figura del héroe y *La Fiera de mi Niña* (*Bringing up Baby*, Howard Hawks, 1938) en la cual se representa un gag de temática parecida cuando el personaje interpretado por Cary Grant encuentra un leopardo en el cuarto de la mujer protagonista del film. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús:

dencia una verdad emergente, proveniente del inconsciente.



Annabelle es apresada por una trampa de cazador. En plano detalle, vemos su pie atrapado en una imagen de nuevo de resonancias surrealistas.

Gray la libera pero se engancha las manos y después el pie. Y ambos personajes son representados ahora en su fragilidad, identificados también, en otra dimensión, con el animal. La imagen es dramatizada con el gesto de dolor desgarrado de la chica.

En una puesta en escena de nuevo cómica Gray se liberará hábilmente de la trampa. Este gag es semejante al típico del papel pegajoso pero añadiendo un plus de dramatismo por el elemento del dolor: Gray sucesivamente es atrapado por las manos y por los pies, no parece poder librarse de la trampa, pero finalmente, ágilmente, con un salto, burla el resorte mecánico de ésta.



Los destellos de los rayos, la noche y la amenaza de la naturaleza, sobresaltan de nuevo a Annabelle quien intenta escapar sin rumbo fijo, como si no pudiera esconderse.

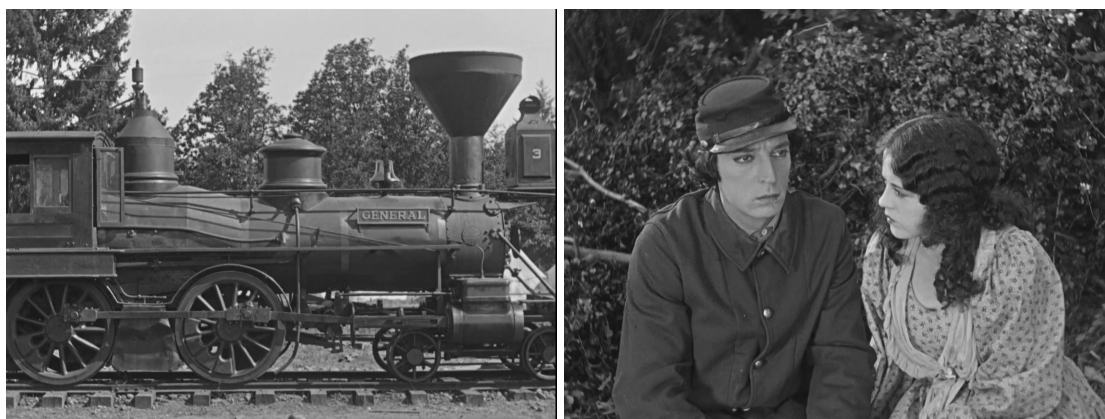
Gray la para agarrándola de los pies. Y finalmente deciden que lo más sensato es esperar a que amanezca y escampe.



La chica agradece a Gray su actitud heroica al adentrarse en país enemigo para rescatarla. Gray, que hasta hace poco desconocía que había sido secuestrada, no rompe la ilusión sino que la abraza protegiéndola del frío.

### 5.3.4 *Rescate de la chica y de la locomotora*

Una piña cae sobre la cabeza de Gray quien despierta junto a Annabelle en la misma posición en la que en la noche anterior quedaron dormidos. No sabían dónde se encontraban y ahora hallan tras la vegetación las vías del tren y las tropas del ejército de la Unión.



Gray encuentra la locomotora *General*. Es ésta, como se señalaba al principio del film, un peculiar objeto de deseo del protagonista lo que se refleja en su representación visual. El plano general de perfil en composición estática y en equilibrio no corresponde, dada su cercanía, a un punto de vista estrictamente subjetivo del personaje, sino que, por así decirlo, amplifica su visión. Se trata de una representación fascinante, y al mismo tiempo burlesca de la fascinación ante la máquina. Representa ésta además de lo racional lo operativo - el héroe se expresa en la acción - y el deseo de recuperarla y conducirla motivará de nuevo al protagonista a actuar.

Gray se encuentra junto a Annabelle y se queda, de nuevo, un instante absorto y pensativo. Sus pensamientos son un enigma tanto para la chica como para nosotros. Mira su uniforme y parece darse cuenta de que puede pasar desapercibido entre las tropas de la Unión. Es necesario avisar a los confederados de los planes del ejército enemigo. Gray pone su plan en marcha.

Coge un saco de un montón que se encuentran apilados. La chica obedece las órdenes de Gray de meterse en él. Gray se va probando una tras otra las botas que contenía el saco hasta que encuentra una que le sirve y se calza con ella<sup>480</sup>.



Sigue la fila de soldados que carga suministros en el tren y se desvía para que Annabelle desenganche un vagón. Un oficial enemigo le increpa y Gray arroja el saco con Annabelle entre los bultos de la carga.



Se tapa los ojos para no ver que un gran baúl ha caído sobre ella. De nuevo una gran rueda del tren es el fondo de la imagen del personaje angustiado.

---

<sup>480</sup> Este gag supone una simpática cita de Keaton a su propia obra, *One Week* (1920), donde su protagonista se prueba también las botas que le arrojan en la salida de la ceremonia de casamiento de la pareja protagonista del film.



Cargado con un tronco, sigue a la fila de hombres que llevan madera a la locomotora, y, sorprendentemente, lo utiliza para atacar al enemigo y hacerse con ella. Se trata por tanto, de nuevo, de una serie de gags de movimiento variable e inesperado. Se articula un suspense con una resolución sorprendente. De este modo advertimos como el gag cómico se integra en el relato. El punto de inverosimilitud de la acción produce risa y coadyuva al tono de parodia.

Los *yankees* reaccionan con la puesta en marcha de otros dos trenes: *Texas*, el tren que conducía Gray en la secuencia anterior cuando perseguía a la *General*, y un segundo tren cargado de oficiales y destinado también al suministro de material para las tropas de la Unión.

Una vez puesta en marcha, la locomotora *General* trazará de nuevo, siguiendo la vía, la principal línea de acción del film. Como reverso de la secuencia anterior en la cual el tren y la chica eran capturados, veremos la huida y el regreso al hogar de Gray con la locomotora y la chica. Es de destacar la repetición e inversión de las acciones en un juego especular semejante al del color de los uniformes. Gray, vestido con el uniforme del enemigo, podrá cruzar las líneas pasando desapercibido, al igual que en la secuencia anterior, vestido de gris claro, lo hiciera el espía de la Unión. Gray corta los cables del telégrafo para impedir comunicarse al bando *yankee*, como hicieron los enemigos en la secuencia anterior<sup>481</sup>, derribando el poste con una cuerda amarrada a la *General*.

---

<sup>481</sup> Recordemos de nuevo como para Bergson son frecuentes en los argumentos de comedia las coincidencias y las series circulares y el efecto de automatismo. Este hecho puede llevarnos asimismo a identificar, creemos que en una visión parcial, lo cómico con lo imaginario, con un yo alienado en la uniformidad. Creemos,





A continuación ayuda a Annabelle a liberarse de su angustioso escondite.

Gray detiene la *General* para recoger madera. Su fortaleza sorprende y contrasta con su pequeña altura. Arroja grandes listones de madera al vagón; pero estos, en una serie de gags, caen y tropiezan unos con otros. Mientras tanto Annabelle sube con agilidad por encima del techo del vagón y coloca la cuerda que Gray había utilizado para derribar el poste del telégrafo atravesada en la vía atada a dos arbolitos. Gray hace burla de lo endeble de la trampa moviéndola fácilmente. El tren que les sigue, *Texas*, es detenido momentáneamente por el poste del telégrafo caído.




---

que si éste es un rasgo esencial de lo cómico es para hacer burla precisamente de esta alienación.

Pero los enemigos se acercan y hay que huir apresuradamente. Annabelle, pese a lo aparatoso de su vestido, consigue subir al tren ágilmente ignorando la atenta ayuda que le ofrece Gray. Éste sube por la ventana del tren y lo pone en marcha. Lo acuciante de la huida hace inútil cualquier compostura.



Pese a que la trampa de Annabelle parecía inútil, el tren perseguidor se queda enganchado en la cuerda y las ruedas se enredan con los arbolitos a los cuales ésta estaba amarrada. Los soldados enemigos, empuñando sus fusiles, van encaramados al guardabarros de la locomotora y son atrapados por la cuerda. Las locomotoras, veloces, poderosas y preciadas máquinas para los personajes involucrados en la trama, son saboteadas por una simple e ingeniosa trampa de una “débil mujer”.



Continúa Gray poniendo obstáculos en la vía. Desengancha la pared del vagón a hachazos, y arroja con energía ésta y toda clase de bultos - barriles, cajas, baúles - a la vía. Mientras, la chica conduce el tren.

Una serie de gags constituyen acciones absurdas de Annabelle a las que sigue un enfado y una leve agresión por parte de Gray.



Annabelle y Gray cargan agua torpemente de un depósito y accidentalmente un gran chorro la moja estropeando su vestido, haciendo burla de la imagen pomposa de lo femenino en la época decimonónica, de los vestidos complicados.



Este chorro de agua empapará también a los oficiales perseguidores, con su asimismo pomposo uniforme, en unos típicos gags de degradación carnavalesca.



Annabelle arroja lejos del tren, como inservible para alimentar la caldera, un tronco con un agujero; y en éste gag surrealista, onírico, rechaza la mujer, en una especie de acto fallido, aquello que tiene una falta en su completitud, que es imperfecto. Gray lo mira caer sorprendido.





Gray dirige la locomotora que marcha ligera, mientras tanto Annabelle se afana en la limpieza del tren, queriendo afirmarse en un rol femenino en un momento totalmente inoportuno, ya que no colabora en la conducción de la locomotora y los enemigos se acercan veloces. Se trata de un gag semejante en su contenido - la inutilidad o imposibilidad por lo estereotipado de un rol de género - al que vimos de Gray con la chistera y la levita. Anticipan estos gag, por otro lado, futuros acontecimientos: una boda, el cuidado de un hogar ... Gray arroja lejos la escoba. Lo inconsecuente de la actitud de Annabelle, que parece encontrarse en su casa en lugar de en la locomotora, provoca de nuevo la risa.

Annabelle arroja a la caldera de la locomotora un palito absurdamente pequeño. Gray burlonamente le ofrece una astilla aún más pequeña que ésta arroja asimismo a la caldera. Los sentimientos de Gray, enfadado y conmovido, son contradictorios: la falta de la mujer es lo que conmueve y a la vez irrita a Gray.

Hemos pasado, por tanto, de una situación inicial en la cual la mujer era idealizada a otra en la cual la mujer es accesible e incluso reprendida con cierta rudeza. El personaje evoluciona desde un excesivo respeto e idealización de la mujer al principio de la película - lo que le hacía tropezar y caer cuando era besado por la chica - a asumir la humanidad de ésta y los “fallos” de su feminidad, con lo que puede, no sin cierta agresividad figurada, tomar la iniciativa y besarla.

La acción prosigue y veloz el tren de los enemigos, *Texas*, alcanza a la *General*. Los soldados enemigos enganchan con un pivote y una viga su locomotora al vagón de ésta. Hábilmente Gray desengancha el vagón, pero los soldados enemigos se encaraman a éste y disparan a la pareja a través de la ventana.



Gray protege a la chica.

Para librarse del vagón del tren que entorpece su camino, los *yankees* lo desvían en un cambio de agujas; pero involuntariamente también desvían la locomotora en la que se encuentran.





Han de dar marcha atrás para corregir el error y seguir el camino principal. Al hacerlo, chocan con el tren que les sigue, el número ocho. El leve choque de trenes produce el tropiezo de los oficiales *yankees*. Su pose es burlada y la comicidad de la caída es acentuada por lo pomposo de los personajes<sup>482</sup>. Cuando el tren arranca se produce de nuevo la caída de los oficiales hacia el otro lado.

Los trenes van en fila y en orden numérico; se supone que las locomotoras son conducidas de forma ordenada y eficaz. Pero en una serie de gags lo son de forma irracional y absurda. Como señalaba Freud al hablar de lo cómico, la máquina es el máximo representante de lo racional, de lo ordenado. Es tal vez por ello que el contraste entre los movimientos absurdos y su función habitual racional resulta especialmente hilarante<sup>483</sup>.

Mientras los trenes enemigos chocan y se obstaculizan Gray prosigue con el sabotaje de las vías para impedir que los trenes enemigos los alcancen y que el tren número 8, cargado con suministros para el enemigo, llegue a su destino: abastecer las tropas de la Unión.

---

<sup>482</sup> Lacan señala “Hay una relación muy estrecha entre el fenómeno de reír y la función de lo imaginario en el hombre, particularmente el carácter cautivante de la imagen”. De ahí proviene la risa de la imagen de “alguien muy pomposo que cae al suelo.” Se trataría en lo cómico de hacer burla de ese mismo yo imaginario. VVAA: *Las Formaciones del inconsciente*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1970. p. 82.

<sup>483</sup> Señalemos cómo son frecuentes en el género burlesco todo tipo de gags con máquinas, incluso encontramos un divertido film *A Clever Dummy* (1917) de Ben Turpin en el cual el mismo personaje cómico es una máquina, un autómatas. La máquina y los objetos representan la regularidad, la repetición, la producción en serie; y el autómatas en el film citado es un sosias de Ben Turpin.



Para ello, en un cambio de agujas engancha un rail con una cadena, la ata a la locomotora y lo tuerce. Es la vía por tanto, como ya señalamos, el elemento que propicia este avance lineal que parece dotar de sentido a la acción, y como ya dijimos es objeto de sabotaje en ambas secuencias del film, una vez por el enemigo y otra vez por los protagonistas, para impedir el avance de los perseguidores. Una serie de acciones y gags se basan en los tropiezos que la rotura de la vía provoca.

Pero la *General* continua su marcha sin Gray. Annabelle, que no sabe aún manejarla, se alarma, y grita para que éste acuda en su ayuda. Gray corre detrás del tren pero no consigue alcanzarlo. Desiste, pero se da cuenta de que puede tomar un atajo descendiendo monte a través por la colina. Justo cuando Gray alcanza al tren Annabelle consigue por fin dominar los mandos de la locomotora y dar marcha a atrás, teniendo que regresar Gray al mismo punto subiendo la colina.

Consigue Gray alcanzar al tren que marcha hacia atrás y encaramarse al guardabarros.





La locomotora *General* va a chocar con los trenes que la siguen, pero en ese instante, de nuevo en una acción absurda y cómica, éstos se desvían en el cambio de agujas que Gray ha saboteado y suben por una rampa, golpeando levemente la locomotora 8 a la 5, y parando justo en el borde; quedando colgados los soldados enemigos, que iban encaramados al guardabarros, por la parte delantera del tren.

Retroceden los trenes enemigos para intentar seguir por la vía principal, pero no pueden avanzar debido a la rotura de ésta realizada anteriormente por Gray.

La *General* sigue ahora veloz su rumbo de nuevo conducida por John Gray, quien alimenta la caldera de la máquina con un gran tronco. Deja al mando a Annabelle pues se dispone a realizar su siguiente acción heroica e ingeniosa mucho más arriesgada.



Gray sale del tren y coge la linterna de aceite del farol de la locomotora, el cual, circular y transparente para transmitir la luz, se asemeja a un gran ojo. La locomotora, aunque monstruosa<sup>484</sup>, tiene también un nombre de persona, y pone título a la película como si se tratara de su principal protagonista. Se trata de una representación paradójica, siendo lo que es y al mismo tiempo otra cosa. Se ha elegido un encuadre complicado de realizar e inverosímil que concuerda con lo ocurrente y extraño de la idea de Gray. Podríamos concluir que la locomotora, la cual es movida por gran energía, representa la pulsión; ésta es definida como un ello que no pertenece a nadie, y del cual no obstante hay que hacerse cargo. Quien mejor dirige la máquina es sin lugar a duda el héroe Gray.

Se acercan al puente del *Rock River*.

---

<sup>484</sup> Este concepto de la locomotora como monstruo ha sido tomado de Jesús González Requena: GONZALEZ REQUENA, Jesús: “1ª Parte: El texto de la Feria: la máquina y el monstruo” en *Los espacios del cine*. [www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com), (2014)



Al mismo tiempo las tropas de la Unión, en busca de suministros, avanzan hacia el puente. Gray prepara una hoguera con el aceite inflamable de la lámpara para hacerlo arder y detener su paso. Pero Annabelle, antes de que Gray se ponga a salvo, arroja involuntariamente un tronco ardiendo a la vía; y la hoguera prende, dejando a éste atrapado. Gray en una acción acrobática salta y la atraviesa cayendo al río.

Por fortuna a salvo, sale a la superficie, y la locomotora conducida por Annabelle da marcha atrás para recogerle.



Los trenes perseguidores y los oficiales enemigos que los dirigen siguen atrapados en la vía rota gracias a la trampa que Gray ha ingeniado. En burla de su inutilidad y su vacuidad pomposa, se representan las caídas de los oficiales mientras intentan arreglar la vía.

Gray y Annabelle avanzan de nuevo veloces. Vemos un soldado vestido de gris claro vigilando el camino. Han cruzado la línea del frente regresando a casa, a tierra confederada y a territorio amigo. Gray lo saluda exultante pero éste les dispara.

Y es que Gray está vestido aún con el oscuro uniforme del ejército enemigo. En esta simple escena se muestra un eficaz enunciado crítico contra la guerra, evidenciando de nuevo como es ésta arbitraria y no distingue sino entre los tonos del uniforme. Annabelle se da cuenta e inmediatamente auxilia a Gray quien cambia de uniforme vistiendo, por fin, el gris claro de los confederados.

### 5.3.5 John Gray y el uniforme confederado

El tren regresa a Marietta.



Lo vemos entrar en plano en una composición semejante a la de su llegada a la estación al principio del film, pero esta vez, la locomotora, conducida de forma apresurada, sale de campo y se detiene el vagón del depósito a la derecha de la imagen. La gente aguarda. Gray les avisa de que el enemigo se acerca y parten corriendo.



El general al mando de las tropas observa a Gray.



Éste va en su busca y le explica la dramática situación. El corneta alerta a los soldados quienes van formando filas, a pie y a caballo. El general se prepara para la batalla. Gray y Annabelle lo ayudan a abotonarse la casaca y abrocharse el cinto del sable que es tanto un arma como un emblema de poder masculino.

Gray y Annabelle también lo ayudan a subirse al caballo.



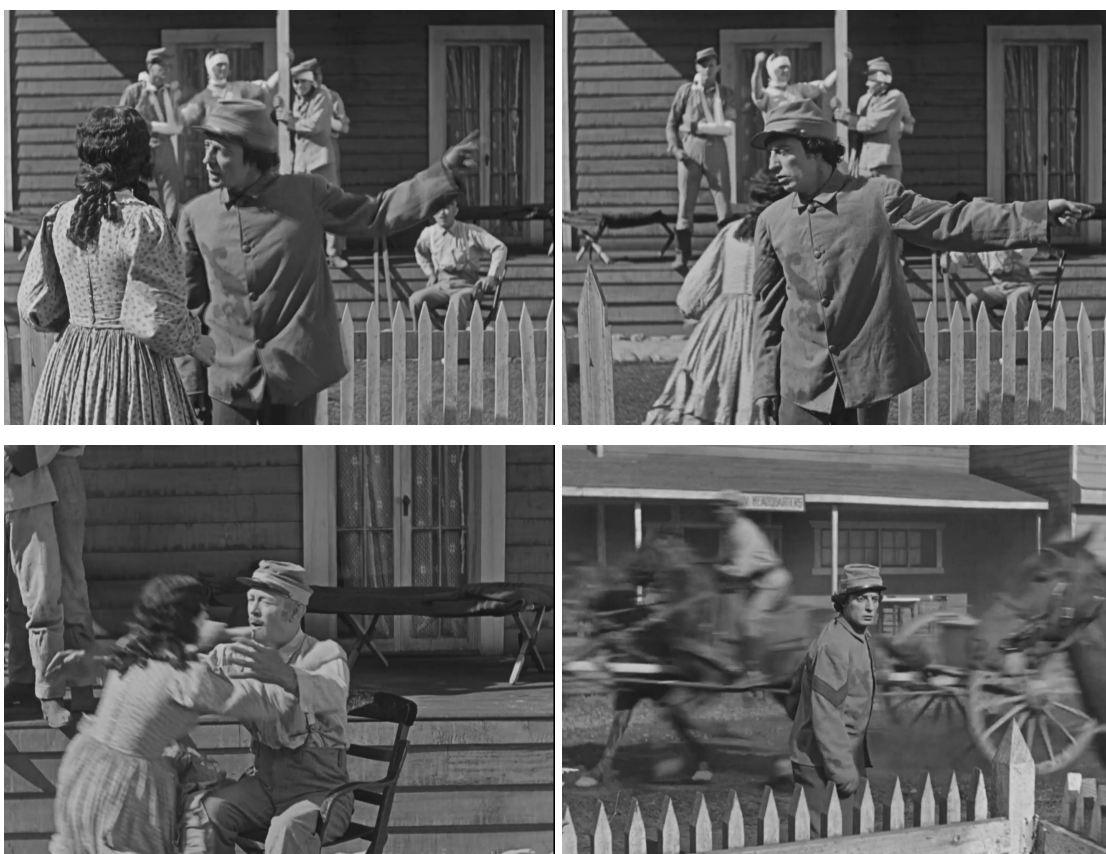


Las tropas confederadas parten a galope de la ciudad de Marietta. El plano general de los soldados cabalgando y ondeando la bandera tiene un tono marcial, casi épico.



Pero en breves instantes este punto de vista cambia una altura más humana, más propia de la comedia.

Los caballos casi pisotean a los protagonistas del relato quienes en una serie de gags tienen que esquivarlos. Se nos acerca de nuevo a la pareja protagonista de la historia sentimental. Otra vez la guerra se muestra como una fuerza incontrolable impuesta por una realidad externa. Y en el gag, Gray, quien pretende dirigir ordenadamente a la muchedumbre, es ignorado por ésta hasta el punto de resultar casi arrollado.



Gray está hablando con la chica. Le señala una dirección para que se retire, pero Annabelle, que ve a su padre herido en último término de la imagen, también ignora sus órdenes. El padre de la chica, sentado en una silla, mira hacia su hija fuera de campo y tiende sus brazos hacia ella. Entra Annabelle en plano y lo abraza. Gray los observa.





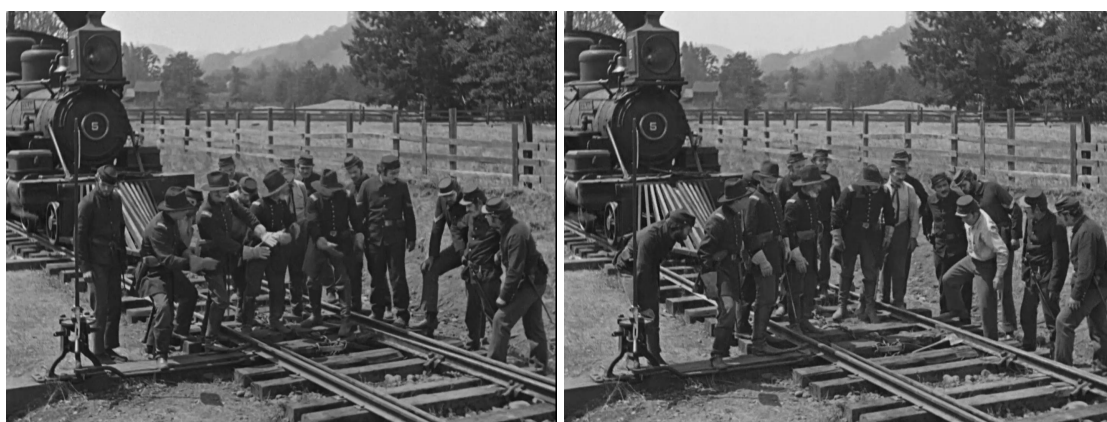
Gray, confrontado con su soledad, en un plano general en el cual únicamente él permanece en campo, encuentra un sable y entonces también él decide dirigirse a la batalla.



Al fondo la casa, en plano estático, en perfecta simetría e inmovilidad en contradicción con el movimiento - filmado a cámara rápida - de la muchedumbre, representa el hogar que va a ser salvaguardado por los soldados, con lo que creemos se trata de justificar humana-

mente la participación del héroe en la batalla.

Pero el sable le viene grande a Gray. Se tropieza con él, cae; sin embargo se incorpora y sigue. Podríamos fundamentar el efecto cómico de este gag en cierta burla y parodia del personaje que fracasa, se tropieza, en su intento de encarnar al héroe, al tomar posesión por su cuenta de un sable que no es suyo. Sin embargo se incorpora y sigue, ya que como hemos visto en anteriores secuencias este personaje no conoce el desaliento. Es sin embargo comprensible su confusión ya que se dirige a enfrentarse con la muerte en la arriesgada batalla.



En montaje paralelo, los trenes de la Unión continúan detenidos. Los oficiales enemigos intentan infructuosamente arreglar la vía. Se hace burla reiterada de estas figuras de autoridad del enemigo quienes muestran una imagen pomposa y una actitud vanidosa. Su arrogante inutilidad es burlada, pero finalmente un hombre fornido de menor rango arregla la vía con un certero golpe del revés del hacha, y la engancha hábilmente para que sujete firmemente el rail doblado.

Las tropas enemigas de la Unión intentan avanzar. Pero el puente arde e impide el paso del tren sobre el río. Un oficial de la Unión ordena no obstante continuar con la marcha del tren 5 sobre el puente.



Éste se hunde y el tren cae al río en una imagen de gran espectacularidad.

El oficial al mando de las tropas de la Unión hace un gesto con el sable y ordena a las tropas su avance.



Los soldados de los dos bandos enfrentados se hallan ya a ambos lados del río, diferenciados visualmente únicamente por el color del uniforme. El general confederado da las órdenes de ataque y el ejército dispara los cañones. Las tropas de la Unión avanzan. Pero la imagen a contraluz convierte las formas de los soldados en simples siluetas abstractas lo que hace difícil determinar si se trata del propio ejército o del enemigo; en cualquier caso se trata de amenazadores hombres armados.

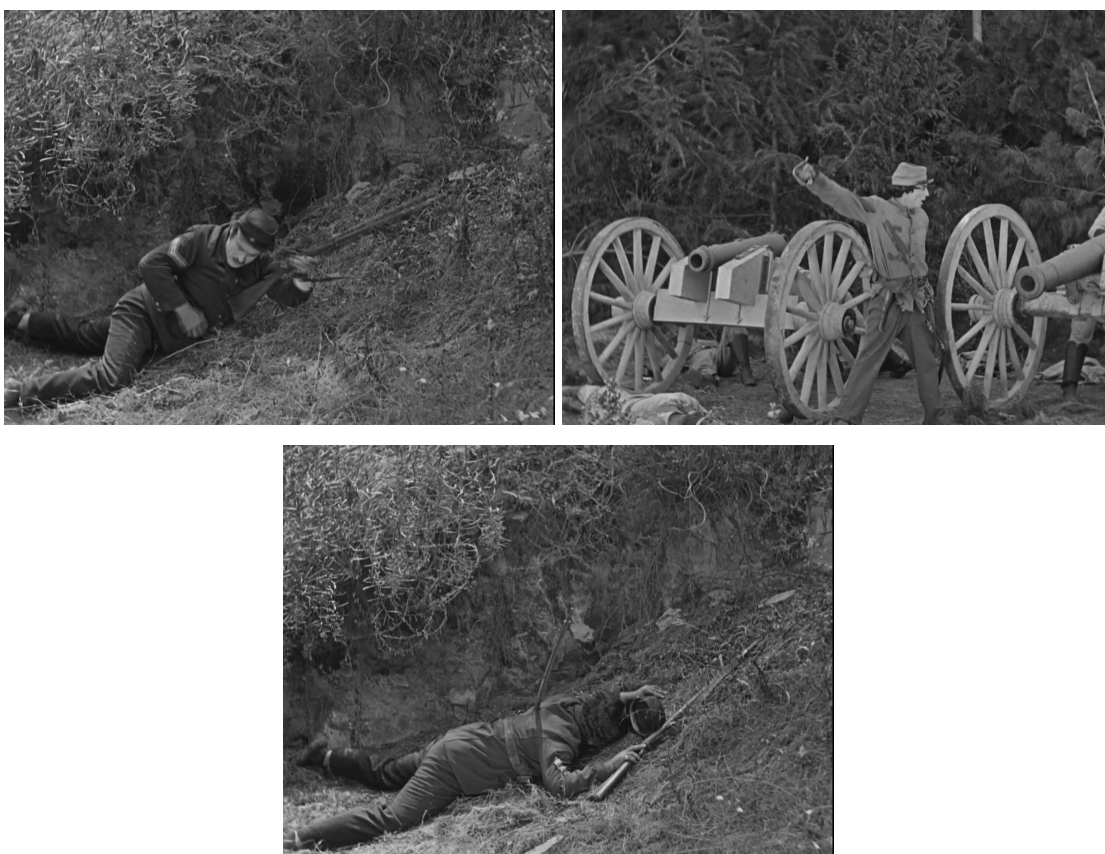


John Gray acompaña en la batalla al general y, en contrapunto cómico, imita sus gestos pretendiendo él también dirigir las tropas. Pero mientras el general se muestra con gravedad y dirige a sus oficiales con su sable el que porta Gray escapa de su empuñadura. Gray involuntariamente, al envainar el sable pincha en el trasero a un oficial que acude a hablar con el general.

La batalla continua. El sable se le escapa de nuevo y va a caer bajo los cañones; acude a recogerlo, se agacha y uno de éstos se dispara por encima sin alcanzarle.







La actuación de Gray como soldado, como se anticipaba al principio del film, no resulta en un principio exitosa. En el siguiente gag de humor negro intenta dirigir a los soldados que disparan los cañones señalándoles el objetivo con el sable. Pero todo aquel a quien se dirige cae herido por una bala. Un francotirador enemigo apostado en una trinchera dispara a los soldados sin que lo vean. Cuando sólo queda Gray en pie desenvaina el sable que sale otra vez volando con tan buena suerte que va a clavarse en la espalda del soldado de la Unión, el cual ya se disponía a dispararle. Se trata de un gag en el que advertimos de nuevo la estructura significativa paradójica del chiste tal y cómo lo definió Freud: por un lado la contradicción basada en la interferencia de puntos de vista sobre la misma acción - el punto de vista del espectador y el de Gray - y, finalmente, la resolución sorprendente e inesperada.



Gray intenta formar parte del combate y de nuevo la suerte lo ayuda. Quiere disparar la bala del cañón pero, aunque tira de la cuerda reiteradamente, no lo consigue; se coloca cómicamente el cañón en posición vertical disparando la bala al aire. Ésta va a caer sobre una presa del río rompiéndola. La corriente arrastra a los soldados de las tropas de la Unión quienes emprenden la huida.

Una transformación tiene lugar en Gray quien ahora dirige a los artilleros con precisión cuando disparan al tren 8 ocupado por oficiales enemigos. El tren 5 ya se hundió en el río y ahora es el 8 el que retrocede.



Las tropas de la Unión se batían en retirada.

La batalla, pese a su realismo y espectacularidad, es también una parodia de ciertos estereotipos de los relatos heroicos.





Así lo vemos en el siguiente gag. El portador de la bandera de los confederados alcanzado por un disparo es herido y cae. Gray acude corriendo a sostenerla, pero sin saberlo se ha subido sobre la espalda de un oficial que estaba escondido y camuflado entre las rocas, confundido el gris de su uniforme con el color de éstas; cae Gray, siendo reprendido.<sup>485</sup>

---

<sup>485</sup> Nos aventuramos a preguntarnos si este gag no justificaría la elección del bando “bueno” de la contienda, ya que la burla de la bandera de las barras y estrellas creemos que no resultaría bien vista por el público.





La batalla ha finalizado y el ejército confederado ha resultado victorioso. El cartel nos presenta a los “héroes del día”. Gray marcha a pie cómicamente presuntuoso junto al oficial.

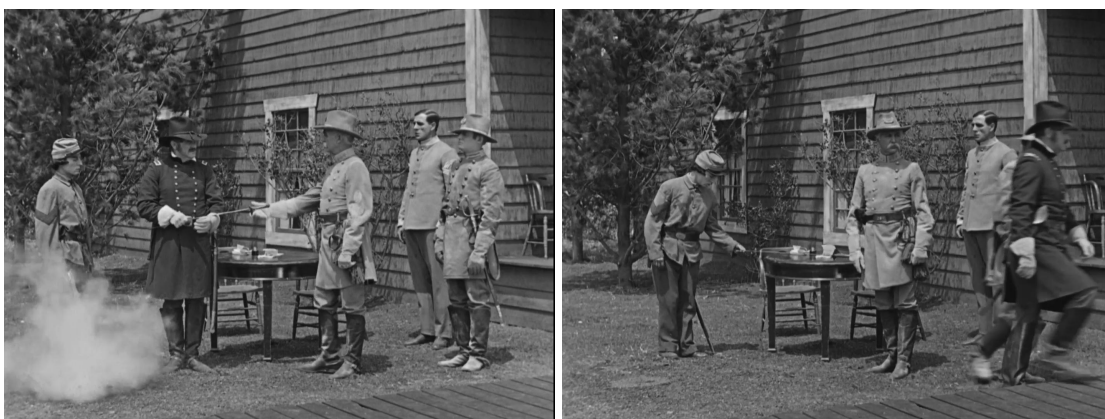
La muchedumbre aclama a los militares. Pero ahora la timidez de Gray lo aparta de nuevo de las celebraciones de la gente. Y se sienta en un reborde de la locomotora.



Entra para revisar la caldera y se encuentra al oficial herido que despierta.



Gray se sorprende: se trata del oficial de alto rango que planeó el ataque a territorio confederado. Mostrándole la pistola que llevaba en la cartuchera lo detendrá y lo entregará, con escrupuloso respeto, al general de los confederados.



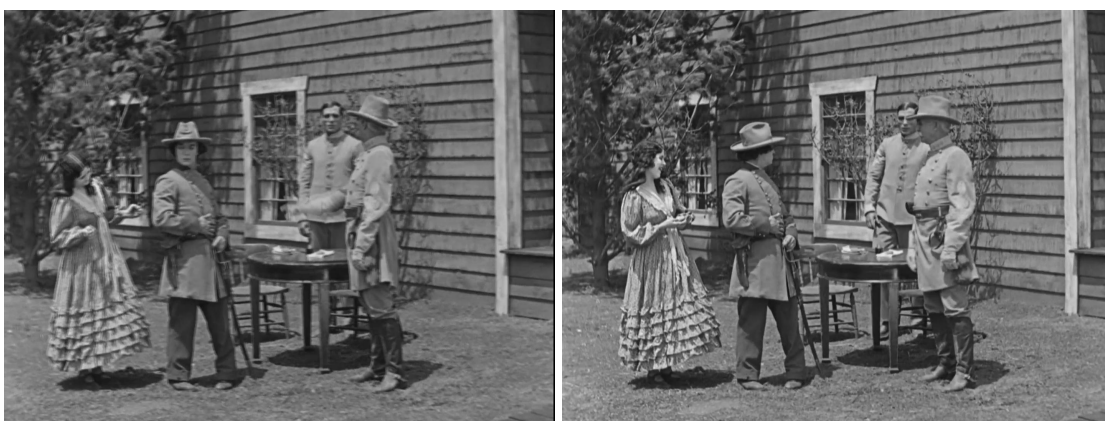
El padre de la chica observa la escena. El general de la Unión entrega el sable, emblema de su mando, al enemigo. Gray permanece quieto pero su despiste aporta de nuevo la nota cómica a la trama cuando se le dispara la pistola, que apunta hacia abajo, sin causar ningún daño. Gray admira el sable que el general enemigo ha entregado exteriorizando cómicamente, con rasgos infantiles, sus ganas de poseerlo.



Pero el general de los confederados le interroga y le reprende por llevar un uniforme que no es suyo. Y le da la orden de quitárselo.

El general entrega a Gray otras ropas: un uniforme de teniente.





La expresión de Gray refleja sorpresa, emoción y orgullo. Desde fuera de campo la chica también muestra su alegría. Le es entregado a Gray el sable del general enemigo. Se produce por tanto al final del relato el reconocimiento por parte de la figura de autoridad: el general nombra oficial a Gray vistiéndolo con ello su propio uniforme como le pedía la chica al comienzo de la historia. Gray adopta una ingenua pose marcial, imitación de las estatuas de héroes militares, que resulta cómica y supone una cierta distancia de la enunciación respecto a lo enunciado: el reconocimiento de Gray como héroe valeroso. No creemos, no obstante, pese al carácter cómico del gag, que se produzca una negación del relato mítico, y con él de la identificación del espectador con el héroe, sino más bien que la acción es representada en los términos del juego.



Mientras es felicitado con alegría por la chica se produce el alistamiento de Gray. Se le pregunta su ocupación, y en primer plano contesta orgulloso: soldado.

Una vez ha sido reconocido como héroe por la figura de autoridad, así como por el padre de la chica, del objeto de deseo, como ocurre en el cuento popular, el protagonista obtiene a la mujer. El general le donó una tarea desconocida al principio del film. Gray ha demostrado su heroísmo, sobre todo - como anticipaban las palabras del general confederado - en las secuencias en las que conducía la locomotora; y sigue asociado a ella en las imágenes siguientes, en las cuáles lo vemos de nuevo sentado en las bielas del tren.



Un último gag humaniza de nuevo el relato cuando la pareja quiere besarse, siendo interrumpidos por el paso de los soldados a los cuáles el teniente Gray tiene que saludar. Saluda a uno de ellos para a continuación, viendo que se acerca la tropa al completo, colocarse de espalda y repetir automáticamente, como un mecanismo, el saludo militar.

Este film presenta caracteres narrativos y estéticos propios del relato clásico de Hollywood<sup>486</sup>. Según indica Jesús González Requena<sup>487</sup> los relatos simbólicos del cine clásico están “estructurados sobre la doble articulación de la estructura de la donación y de la carencia” y hemos visto esta estructura de algún modo representada en éste relato.

El héroe de Keaton es, podemos señalar siguiendo a Moews<sup>488</sup>, un héroe “cinético” que se expresa en la acción; y en la filmografía de Keaton, especialmente en sus largometrajes, se integra la espectacularidad del cine heredero del vaudeville y espectáculos circenses, con el género de acción.

Pero lo cómico se escribe en dialéctica con esta estructura convencional del cuento o del mito. La enunciación cómica en este relato establece cierta distancia, a través de la parodia, con respecto a lo más estereotipado del género heroico, no siendo sin embargo lo cómico un instrumento para la negación de su contenido simbólico, sino que simplemente se nos representa la acción con el tono del juego; el personaje cómico, de tipo infantil, va adquiriendo en este film las cualidades que caracterizan al héroe “moderno”, conformándose el relato como la narración de un proceso de maduración.

---

<sup>486</sup> Como respecto a la obra de Keaton señala González Requena en el *film Sherlock Jr.* (1924): GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “3ª parte: Nacimiento del relato clásico (Sherlock Jr.)” en *Los espacios del cine*. [www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com). 2014.

<sup>487</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones, Valladolid, 2006. p 559.

<sup>488</sup> MOEWS, Daniel: op. cit. p. 245



## CONCLUSIONES

### 6 CONCLUSIONES

#### 6.1 *Lo estético, el inconsciente y lo cómico*

Según señala Jesús González Requena<sup>489</sup> lo estético es una modalidad esencial de la experiencia psíquica y el arte es una de las vías mayores de acceso al inconsciente.

Siguiendo esta premisa una primera forma de abordar el estudio de los textos artísticos cómicos ha sido investigar cómo se expresa en ellos el inconsciente, como se escribe el deseo del sujeto. Hemos iniciado esta investigación señalando con Freud cuáles son las formas características del chiste, su relación estrecha con el sueño, ya que condensación y desplazamiento son técnicas compartidas por ambos fenómenos. Concluimos este análisis de lo cómico en la obra de Keaton y Chaplin señalando las similitudes del gag visual, en estos autores, con el chiste tal y cómo lo describió Freud. Como primera hipótesis de nuestro estudio indicamos que un tipo singular de paradoja es la estructura esencial del texto cómico. Doble sentido, desconcierto y sorpresivo esclarecimiento, en definición de Freud<sup>490</sup>, es una estructura básica de sus formas significantes. Esta sería su peculiaridad frente a otros tipos de textos, y hemos constatado, finalmente, la presencia de este tipo de paradoja, en dialéctica con el relato, y bajo la forma de distintos gags visuales, en los textos cómicos analizados. Lo cómico nos libera del carácter restrictivo del lenguaje y representaciones conscientes, y con respecto a lo normativo el lenguaje cómico lo desbarata y nos pone, con su irrealidad, en contacto con lo real; y con ello se asemeja de nuevo al sueño, ya que ambas son formas de acceder a lo inconsciente.

El gag en los films de Chaplin y Keaton se ha manifestado como un punto nodal del texto filmico burlesco, el momento en el que se plasma en imagen la idea cómica. Hemos señalado por ello cómo lo chistoso, lo cómico en el gag visual, es, además, una forma de

---

<sup>489</sup>GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: Seminario sobre Tarkovski 2009-2010

<sup>490</sup>FREUD, Sigmund (1905): *El Chiste y su relación con lo inconsciente*, op. cit. pp. 10-13



retórica. Constituye una forma de enunciación entretejida con el enunciado, donde es el mismo universo ficcional irreal, de carácter onírico, el que está sujeto a condensaciones y desplazamientos. La escritura de los autores estudiados, Chaplin y Keaton, hunde sus raíces en el territorio de lo inconsciente y simbólico en el cual se entretajan dos dimensiones: lo cultural y lo subjetivo. Respecto a la relación de lo cultural con el inconsciente hay que acudir de nuevo a Freud<sup>491</sup> quien señala cómo el simbolismo del sueño, de raíces inconscientes, es también característico de la cultura popular: folklore, mitos, fábulas, proverbios y chistes.

## **6.2 Contextualización cultural del género cómico cinematográfico**

Para la definición del género cómico cinematográfico se hace imprescindible su contextualización histórica, de la cual hemos obtenido algunas conclusiones.

Hemos expuesto cómo se plantean algunos autores<sup>492</sup> la hipótesis de la existencia de una dialéctica particular en el origen de la Comedia entre las formas dramáticas y racionales del argumento y el elemento cómico irracional, dionisiaco. Como hemos señalado<sup>493</sup> estas teorías retomarían la distinción de Nietzsche<sup>494</sup> entre lo apolíneo y lo dionisiaco, quien señaló como en la dramaturgia griega convivieron ambos elementos. El origen de la Comedia, como hemos señalado siguiendo a Ralph M. Rosen<sup>495</sup>, lo encontramos en la Vieja Comedia del siglo V A.C. “un género que recogió diversas tradiciones literarias anteriores”<sup>496</sup>, como el yambo o “poema de insultos”, y provenía de los ritos dionisiacos, siendo por tanto el elemento de degradación determinante; pero la Nueva Comedia un siglo más tarde, impondría cierta estructura, cierta racionalidad al texto cómico irracional. Según señala Bajtin se representa más tarde en las imágenes cómicas del Carnaval el principio dialéctico de la renovación de la vida, y éste sería el sentido para Bajtin de la degradación

---

<sup>491</sup> FREUD, Sigmund: *La Interpretación de los sueños, II*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1975 p. 190

<sup>492</sup> DOBROV, Gregory: “The dawn of farce: Aristophanes”, *Farce*, op. cit., p.28.

<sup>493</sup> SÁNCHEZ, Victoria: “Farsa y parodia en los films de Charles Chaplin” en *Trama y Fondo*, n.19, segundo semestre 2005. pp 99-105.

<sup>494</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *El Origen de la Tragedia*, Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1975.

<sup>495</sup> ROSEN, Ralph M.: *Old Comedy and the Iambographic Tradition*. Scholars Press, Atlanta, Georgia (1988)

<sup>496</sup> ROSEN, Ralph M.: op. cit. p. 1

cómica. El componente de “racionalidad” lo reencontramos en la teoría renacentista de la comedia que se inspiró a su vez en la comedia latina “bien construida” de Terencio, heredero de la Nueva Comedia griega de Menandro, caracterizada por su normatividad y moralismo, señala Herrick<sup>497</sup>. El autor barroco renuncia por el contrario al justo medio de Aristóteles, “abandona la medida, la propiedad y la verosimilitud”, según señala Wardropper<sup>498</sup>. Los argumentos del Renacimiento, del drama de Shakespeare y el Siglo del Oro tuvieron gran influencia en textos posteriores. Las comedias populares se caracterizan ya en el Renacimiento y Barroco por la simplificación y parodia de los textos de la Comedia entendida en este caso como cualquier obra de teatro dramática o cómica. En el siglo XVII y XVIII, en la *Comedia Dell’Arte* en Italia se producen adaptaciones de la obra de Calderón al género de la farsa, señala D’Antuono<sup>499</sup>. Hemos visto en el análisis de *The Kid* (1921) la vigencia de estos argumentos en el texto cómico cinematográfico, seguramente transmitidos por el melodrama.

La concepción grotesca del cuerpo, elemento dionisiaco característico del universo de lo cómico, entraría, para Bajtin<sup>500</sup>, en contradicción con los cánones literarios y plásticos del Neoclasicismo y lo cómico pasaría a ocupar el último lugar en la jerarquía de los géneros. En el Romanticismo se produce una reacción contra este racionalismo. Víctor Hugo<sup>501</sup> resalta la tensión, los conflictos del drama. Reivindica lo grotesco que ha creado de una parte, nos dice<sup>502</sup>, “lo deforme y lo horrible; de otra lo cómico y lo bufonesco”. Creemos que la obra de Chaplin es especialmente deudora, dentro del género cómico, de este dramatismo romántico y melancólico. Pero también lo es en otra dimensión del posterior realismo. Ortega<sup>503</sup> nos habla, a propósito de la novela realista, de la relación entre lo cómico y el mito. Acentúa el realismo la vertiente material de las cosas; pero el mito es, en su opinión, siempre punto de partida de toda la poesía, incluso la realista. *El Quijote* en el Rena-

<sup>497</sup> HERRICK, Marvin J.: *Comic Theory in the Sixteenth Century*. Ed. University of Illinois Press, Urbana (1964) pp. 14 y 15

<sup>498</sup> WARDROPPER, Bruce W.: “Preliminar: Temas y Problemas del Barroco Español” pp. 5-48 en VVAA: *Historia y crítica de la literatura española III, Siglos de Oro: Barroco*. Director Francisco Rico, p. 15

<sup>499</sup> D’ANTUONO, Nancy L.: “Calderón a la italiana: El hijo del sol, Faetón en la corte Virreinal de Nápoles en 1685” en *El texto puesto en escena. Estudios sobre la Comedia del Siglo de Oro*. En honor a Everett W. Hesse. Támesis, London (2000) pp. 22 y 23.

<sup>500</sup> BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 37

<sup>501</sup> HUGO, Víctor: “Préface” pp. 11-57 en *Cromwell*, Cercle du Bibliophile (1963)

<sup>502</sup> HUGO, Víctor: op. cit. p. 21

<sup>503</sup> ORTEGA Y GASSET, José: op. cit. p. 97

cimiento fue la primera novela, a la vez que texto cómico.

“La vis cómica se limita a acentuar la vertiente del héroe que da hacia la pura materialidad: Al través de la ficción avanza la realidad, se impone a nuestra vista y reabsorbe el rôle trágico.”<sup>504</sup>

En el siglo XIX, las vanguardias, desde la contestación al positivismo, reivindican el papel subversivo del humor. Artaud<sup>505</sup>, dramaturgo surrealista, señala como las “inversiones de formas”, y “desplazamientos del significado” son elementos esenciales de “esta poesía humorística” que encuentra en el *music-hall* y, particularmente, en la obra cinematográfica de los Hermanos Marx. Sabemos de la importancia en el cine cómico de todo aquello que produce risa, constituyendo en este sentido el elemento esencial del texto cómico el gag y, en la época muda, el gag visual. Los textos feriales herederos del Carnaval serían su principal fuente cultural. Las raíces históricas más directas del cine cómico se encuentran en los teatros y espectáculos dirigidos al público más popular, tan apreciados por los artistas de la vanguardia. Una de las manifestaciones principales en el siglo XIX y XX de estos espectáculos, señala Jacques Feschotte<sup>506</sup>, fue el *music-hall* que “prolonga la atmósfera de los divertimentos a plena calle”.

El contexto de exhibición fue determinante en la historia del cine cómico americano y en el *vaudeville*, término americano para el *music-hall*, se proyectaron los primeros films que eran a la vez registros de números de este espectáculo. Pero el género evoluciona de forma paralela al cine de Hollywood que fue incorporando el relato a sus textos. Finalmente en los años 20 vemos en lo cómico textos complejos y un gag más elaborado. En la obra de autores como Harold Lloyd, Buster Keaton y Charles Chaplin, se produce una inteligente integración de lo cómico con la narrativa y la dramaturgia popular. Por tanto, como otras obras clásicas, el burlesco de los 20 es un texto complejo que absorbe distintos elementos presentes en la historia del arte occidental. Si el gag es parte esencial tanto del cine cómico como, creemos, de la comedia *screwball* de los 30 y 40, necesariamente ha de alejarse el

---

<sup>504</sup> ORTEGA Y GASSET, José: op. cit. p.114

<sup>505</sup> ARTAUD, Antonin: *El Teatro y su doble*. Edhasa, 1978, Barcelona, p. 46

<sup>506</sup> FESCHOTTE, Jacques: op. cit. p. 10

cine clásico de los postulados de lo lógico y lo normativo que algunos autores predicán. Se muestra por ello necesario, para la definición de los géneros cómicos en Hollywood, una crítica de los conceptos que David Bordwell<sup>507</sup> y Noël Burch<sup>508</sup> proponen sobre el cine clásico tal y como la que lleva a cabo Jesús González Requena<sup>509</sup>.

### 6.3 *Los personajes de Chaplin y Keaton*

En lo que se refiere a los personajes contruidos por Chaplin y Keaton empecemos por señalar como Charlot (*The Tramp*), fue uno de los primeros mitos de la pantalla cinematográfica, cuyo origen, como hemos visto, se remonta a 1914. Su figura, seguramente inspirada en las representaciones grotescas de vagabundos de los primeros burlescos, adquirió la densidad y complejidad, en términos estéticos, del personaje de Chaplin. Charlot se convirtió finalmente, según señala André Bazin<sup>510</sup>, en “un personaje mítico que domina todas aquellas aventuras en que se ve mezclado y existe para el público antes y después...” de sus películas. Se constituye, especialmente en los largometrajes, por ejemplo en *The Kid* (1921), en un héroe humanitario. Pero el personaje que creó Chaplin se basa en buena medida y en primer lugar en la caricatura, como lo remarca el mismo Chaplin<sup>511</sup>: “Quería que todo estuviera en contradicción: los pantalones holgados; la chaqueta estrecha; el sombrero pequeño, y los zapatos grandes.” Lo que no impide que Chaplin “viva” en el personaje, como él mismo describe, cuando se lo presenta a Mack Sennett: “...me había encarnado en el nuevo ser, y me paseé por allí haciendo molinetes con el bastón y contorneándome ante él. Pasaron por mi mente en rápida sucesión gags y situaciones cómicas.” Hay, siguiendo a Ortega<sup>512</sup>, una dialéctica entre lo ideal y lo real en lo cómico de la que, constatamos participa significativamente Charlot. Y es este desplazamiento desde lo mítico, a lo cómico, a lo

---

<sup>507</sup> BORDWELL, David, STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema*, Ed. Routledge, London, (1985).

<sup>508</sup> BURCH, Noël: *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* Ed. Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, (1995).

<sup>509</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones, Valladolid (2006).

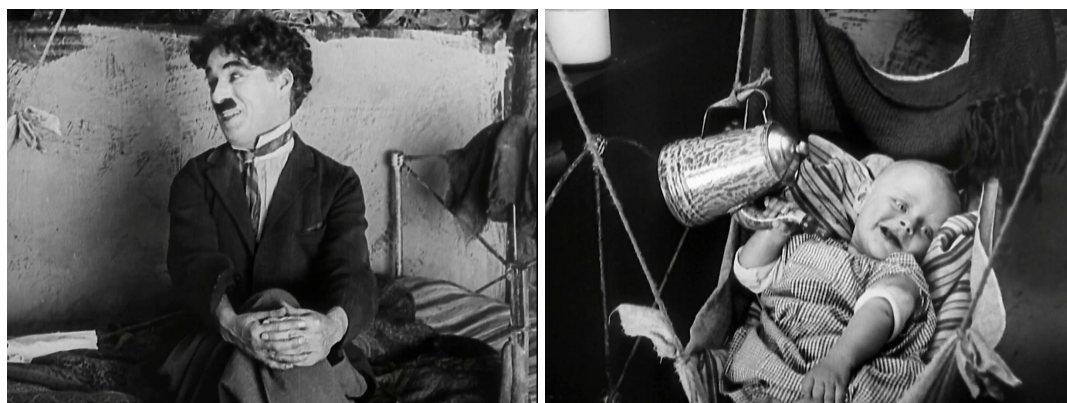
<sup>510</sup> BAZIN, Andre: *Charles Chaplin*, op. cit. 17

<sup>511</sup> CHAPLIN, Charles (1964): *Historia de mi vida*, Editorial Debate, Madrid, (1989), pp.158-159

<sup>512</sup> ORTEGA Y GASSET, José (1914): *Meditaciones del Quijote*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, (2005) p. 103.

real, una de las características fundamentales de los gag-caricatura típicos de Chaplin, como vemos al principio de la película *The Kid* (1921). Así, señalamos como Charlot se comporta en esta secuencia como un elegante caballero inglés (dandy), pero viste, a la vez, con andrajos de vagabundo. Va vestido de *dandy*, con bombín y corbata, incluso lleva guantes y una pitillera... pero la pitillera contiene colillas, la basura cae encima de él desde las ventanas devolviéndole de una manera degradante, pero a la vez cómica, a lo real más desolador.

Pero también el gag puede servir, en un movimiento inverso, para la recreación, de forma lúdica de un mundo ideal, así se desvela, por ejemplo, y del modo más manifiesto, en las secuencias oníricas que encontramos tanto en la obra de Chaplin como de Keaton; o en el uso irreal de objetos en la vida cotidiana, donde en el gag, como en el juego, las cosas son lo que son y a la vez lo que el ingenio, o el deseo, quieren que sean.



*The Kid* (1921) Charles Chaplin

En el análisis de *The Kid* (1921) nos hallamos frente a un film complejo, pese a su aparente simplicidad, que elabora un profundo conflicto, incluso en sus secuencias cómicas, el cual tiene que ver en gran medida con la relación con la madre y la ley, la construcción del sujeto a partir de una falta y una carencia afectiva. Hemos constatado cómo el personaje chaplinesco oscila entre el patetismo del melodrama y el héroe cómico y humanitario. Concluimos, finalmente, señalando cómo la obra de Chaplin se presenta compleja, articula

diversos elementos y recursos estéticos, y por su integración sabia - esencialmente de lo cómico y lo trágico - por el manejo inteligente del *tempo* dramático, por sus valores estéticos, creemos (siguiendo a estudiosos clásicos del cine como Bazin y Mitry) trasciende su momento histórico y es por ello de características clásicas.

Los orígenes de Keaton están, al igual que los de Chaplin, vinculados a los espectáculos cómicos desde su niñez actuando en ellos y adquiriendo el sobrenombre de “La Bayeta Humana”. Desde estos espectáculos, a veces degradantes, la obra de Keaton evolucionó hasta ofrecernos en los largometrajes la construcción de un personaje característico. En *El Maquinista de la General*, por ejemplo, se lleva a cabo la parodia de los films y novelas históricas bélicas, pero la leve ironía no impide la identificación del personaje con esos héroes de ficción.

Se habla, por otro lado, de la cierta frialdad de su personaje - frente a la emotividad de Charlot -. El drama cómico de Keaton se juega a menudo en términos visuales, físicos, en la relación plástica con el entorno. Pensemos en los artilugios sofisticados, mecanismos de muchos de sus films que trastocan el universo racional. O en los encuadres frecuentes en su filmografía en los que su personaje rompe la perfecta simetría<sup>513</sup> del espacio en el que se encuentra.



*Seven Chances* (1925), Buster Keaton

---

<sup>513</sup>Señala Lebel cómo es la tendencia a la perfecta geometría lo que define la poética visual de Keaton.  
LEBEL, J.P.: op. cit. pp. 18-19

El tema de la identificación imaginaria, en espejo, y de la consiguiente alienación, siempre está presente en lo cómico y, particularmente, en la obra de Keaton. Pero el elemento de lo narrativo en los largometrajes permite al personaje de Keaton “salir de este círculo”. Como hemos constatado a lo largo del análisis de los largometrajes de Keaton se plantea con humor, y como camino indispensable para la consecución del deseo, la identificación con el padre o lo masculino. En *The General* (1926) (*El Maquinista de la General*) el protagonista John Gray, en su identificación en un principio con la máquina, con lo racional, evita afrontar su singularidad. Gray es semejante a su locomotora, previsible y seguro, por lo cual es objeto de burla. Para posteriormente producirse una transformación en la que se hace cargo de la pulsión, y es capaz ahora de escribir su deseo mediante sus gags ingeniosos, en los que utiliza el objeto como proyección de su identidad; se muestra entonces la locomotora, a semejanza del objeto mágico del cuento, como coadyuvante de la victoria del héroe quien se expresa en la acción heroica. Es una constante, reiteramos, de los films de Keaton, especialmente de los largometrajes, cierto estilo de puesta en escena en la cual el personaje se construye o define a través de su inscripción en el espacio. El héroe keatoneano se mide a fuerzas gigantescas, “desmesuradas” de la naturaleza, según señala Thierry Cazals<sup>514</sup>; y en este caso, con la ayuda de la máquina, afirma su identidad. Podríamos decir que la locomotora en *The General* representa la pulsión y lo inconsciente y el héroe va a poder hacerse cargo de su energía, para lo cual es necesario que hable esa otra máquina de simbolizar, señala González Requena<sup>515</sup>, que es el inconsciente.

Es reseñable el hecho de que no se produce en los textos analizados de Chaplin y Keaton la denegación de valores morales, los cuales, por el contrario, sus personajes encarnan. Y ello aun cuando no dudan en desenmascarar, a menudo con ingenuidad, la impostura y la hipocresía. La paradoja cómica sirve en ambos autores para mostrar su escepticismo frente a lo normativo, pero sin por ello rebajarse sus personajes a la categoría de antihéroes. Se produce por tanto en la obra analizada de Chaplin como de Keaton una particular y notable

---

<sup>514</sup> CAZALS, Thierry: op. cit. p. 20

<sup>515</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “Que la conciencia no ciegue el fluir de la pulsión”, en “Capítulo 5. Cine, Sueño, Relato”. 3ª Parte: *Nacimiento del Relato Clásico (Sherlock Jr). Los espacios del cine*: [www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com)

representación de la figura del héroe.



*The Gold Rush* (1928), Charles Chaplin

El héroe de Chaplin es cómico y melancólico, evoluciona hacia el patetismo.



*The General* (1926), Buster Keaton

El héroe de Buster es contenido, se expresa en dialéctica con el espacio y construyendo, finalmente en sus largometrajes, un relato

Respecto al romance, Charlot no es en general propicio a él; hay una carencia en el



personaje, especialmente en los films más melancólicos de los 20, por ejemplo en *The Gold Rush* (1925) (pese a su arbitrario final feliz) en el cual el motivo principal tanto dramático como cómico, es el contraste entre la idea de sí mismo de Charlot, quien se siente como un héroe romántico, y la realidad de cómo le ven los demás, como un vagabundo. La relación con el objeto de deseo es representada como conflictiva en *El Chico* película en la cual en el inicio del relato el padre del niño protagonista, aunque accidentalmente, quema la fotografía de la madre en una chimenea. No obstante el papel de Charlot, como señalamos en el análisis del film, es restituir la función paterna. Mientras, por su parte, el personaje de Keaton en *El Maquinista de la General* lleva con él el retrato de la chica en la locomotora y cuidadosamente lo recoge cuando sale de ella. En el cine de Keaton el romance es un elemento importante, y es representado en la mayoría de sus films - aunque en tono de parodia (de juego) en sus cortometrajes - como elemento esencial de la trama.

#### **6.4 El gag y el relato clásico cinematográfico**

Como última conclusión a nuestro estudio hemos constatado que el gag - la forma cómica - en la obra de estos autores forma parte de un texto complejo que se eleva a la categoría del relato simbólico. Así se integra con elementos constitutivos de la narración y del suspense narrativo como la articulación de puntos de vista. Pero lo que es más importante, el gag pasa a formar parte del proceso de escritura en su complejidad en las obras que hemos analizado, complejidad que va necesariamente más allá de su dimensión semiótica y cognitiva.

Nos preguntamos, por otro lado, si no es la misma realidad la que en el universo cómico queda en entredicho: la realidad entendida como un “mundo ordenado, pensable, inteligible”<sup>516</sup>, esa misma realidad que sería representada en los textos de carácter institucional o normativo. Y así, a través del gag, el texto cómico nos pone en contacto con lo real.

Así, nuestra investigación sobre la obra de estos autores que son figuras esenciales en la fragua del cine clásico de Hollywood, permite confirmar la teoría de González Reque-

---

<sup>516</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "En el principio fue el Verbo. Palabra versus signo" pp. 7-28 en Trama y Fondo, nº 5, 1998, p. 8.

na<sup>517</sup> cuando pone en entredicho la pretendida transparencia, racionalidad o normatividad del relato clásico cinematográfico: con el gag nunca es posible una lectura lineal, unívoca del texto o de lo relatado. Lo que nos lleva no a excluir el género cómico del cine clásico de Hollywood, sino, bien por el contrario, a concebirlo como una de sus piezas básicas que reclaman una visión mas completa y matizada de la noción mismas de cine clásico.

---

<sup>517</sup> GONZALEZ REQUENA, Jesús: “3ª parte: Nacimiento del relato clásico (Sherlock Jr.)” en *Los espacios del cine*. [www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com). 2014



## BIBLIOGRAFÍA

### *Cultura y Pensamiento*

BAJTIN, Mijail: *La Cultura popular en la Edad Media. El Contexto de François Rabelais*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1987.

BATAILLE, George: *El erotismo*. Ed. Tusquets, Barcelona, 1988.

BATESON, Gregory: *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*. Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires. 1985.

BENJAMIN, Walter:

- *El Berlín Demónico, (relatos radiofónicos)*. Ed. Icaria, Barcelona, 1985.
- *Discursos Interrumpidos I*. Ed. Taurus, Madrid, 1989.

BERGSON, Henri: *La Risa*. Ediciones Sarpe, Madrid, 1984

DOR, Jöel: *Introducción a la lectura de Lacan, el inconsciente estructurado como lenguaje*. Editorial Gedisa, 1994.

CANGA, Manuel: “Apolo contra Dionisio: El Saber de Nietzsche sobre lo Real”, pp. 46-89 en Trama y Fondo N°4.

KANT, Immanuel (1790): *Crítica del juicio*. Edición y Traducción Manuel García Morente. Ed. Austral, Madrid 2007.

FOUCAULT, Michel: *Historia de la sexualidad. I. La Voluntad de Saber*. Siglo XXI Editores, Madrid 1987.

FREUD, Sigmund:

- *Psicopatología de la vida cotidiana*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- *El malestar en la cultura*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Selección de textos: Anna Freud. Ediciones Altaya, Barcelona, 1993.
- *Obras completas, Tomo I (1873-1905)*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.
- *La Interpretación de los sueños, I*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1974.
- *La Interpretación de los sueños, II*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1975.
- *La Interpretación de los sueños, III*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Ed. Alianza Madrid, 1973.
- *Moisés y la religión monoteísta*, Ed. Alianza Editorial, Madrid 2006

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús:

- *Los Tres Reyes Magos, la eficacia simbólica*. Ed. Akal, Madrid, 2002.
- "Occidente: Lo Transparente y lo Siniestro", pp. 7-31 en Trama y Fondo nº4, 1998
- "En el principio fue el Verbo. Palabra versus signo", pp 7-28 en Trama y Fondo, nº 5, 1998.
- "Del soberano Bien", pp. 31-52 en Trama & Fondo nº 15, segundo semestre 2003.
- "Dios", pp. 31-54 en Trama & Fondo nº19 Deconstrucción/Reconstrucción. Segundo semestre, 2005.
- "Sobre los verdaderos valores. De Freud a Abraham" pp. 7-35 en Trama & Fondo nº 24, primer semestre 2008.

KRISTEVA, Julia: *El genio femenino. 2. Melanie Klein*. Ed. Paidós. Buenos Aires, 2001.

LACAN, Jacques:

- *El Seminario de Jacques Lacan, 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Ed. Paidós, 1992.
- *El Seminario de Jacques Lacan, 3. La psicosis, 1955-1956*. Ed. Paidós, 1981

- *El Seminario de Jacques Lacan, 4. La Relación de objeto*. Ed. Paidós, 1981
- *El Seminario de Jacques Lacan, 7. La ética del psicoanálisis*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1988.

LEVI-STRAUSS, Claude (1964): *Mitológicas Vol. I Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

MIRCEA ELIADE: *Imágenes y Símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Editions Gallimard, Paris, 1955.

NIETZSCHE, Friedrich: *El Origen de la Tragedia*, Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1975.

ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya: “Lo Imaginario y la Psicosis (El trastorno psicótico en un contexto lingüístico)” pp. 115- 129 en *Trama y Fondo* nº 7.

ORTEGA y GASSET: *Meditaciones del Quijote*. Revista de Occidente en Alianza Editorial, 2005.

PLATÓN: *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. Editorial Gredos, Madrid, 1997.

TRÍAS, Eugenio (1982): *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Ariel, Barcelona, 2010.

SCRUTON, Roger: *Historia de filosofía moderna, de Descartes a Wittgenstein*. Ed. Península, Barcelona, 1983.

VVAA: *Las Formaciones del Inconsciente: el deseo y su interpretación*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

WINNICOTT, D.W: *Realidad y juego*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1982.

## ***Análisis textual y géneros***

ARISTÓTELES/HORACIO: *Artes poéticas*. Edición bilingüe de Aníbal González, Ed. Taurus, Madrid, 1987

ARTAUD, Antonin: *El Teatro y su doble*. Ed. Edhasa, 1978, Barcelona

BRETON, André: *Antología del humor negro*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1991.

CASTELLANI, Víctor: "Plautus versus komoidia: Popular farce at Rome" en VVAA: *Farce*, Cambridge University Press, 1988.

CROS, Edmond: "El Buscón como sociodrama segoviano", pp. 7-14 en Trama y Fondo nº 23, segundo semestre de 2007.

DAVIS, Jim: "His Own triumphantly comic self: self and self-consciousness in nineteenth century English Farce" pp. 115-128 en VVAA: *Farce*, Cambridge University Press 1988.

D'ANTUONO, Nancy L.: "Calderón a la italiana: El hijo del sol, Faetón en la corte Vi-reinal de Nápoles en 1685" en VVAA: *El texto puesto en escena. Estudios sobre la Co-media del Siglo de Oro*. En honor a Everett W. Hesse. Bárbara Mujica y Anita K. Stoll. Ed. Támesis, London 2000, con la colaboración de Ángel Sánchez.

DOBROV, Gregory: "The dawn of farce: Aristophanes", en VVAA: *Farce*, Cambridge University Press 1988.

FESCHOTTE, Jacques: *Histoire du music-hall*. Presses universitaires de France, 1965, Paris

FOWLER, Alastair: "Género y canon literario" pp. 95-128, en VVAA: *Teoría de los géneros literarios*. Ed. Arco, Madrid, 1988.

FRYE, Northrop: *Anatomy Of Criticism, Four Essays*. Ed. Princenton, New Yersey, Princenton University Press. 1971.

GENETTE, Gérard: *Figuras III*. Editorial Lumen, 1989.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús:

- "Identificación y suspense: A la luz del psicoanálisis". Contracampo N°32, 1983.
- "Enunciación, punto de vista, sujeto" pp 6-41 en Contracampo N° 42, 1987.
- "El texto, tres registros y una dimensión" pp 3-32 en Trama y fondo N° 1, 1996.
- "Emergencia de lo siniestro" pp 51-75 en Trama & Fondo. Lectura y teoría del texto n°2. Abril 1997.

GREIMAS, A. J.: *Semántica Estructural (Investigación metodológica)*. Editorial Gredos, Madrid, 1987.

HERRICK, Marvin J.: *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Ed. University of Illinois Press, Urbana, 1964.

HUGO, Víctor: "Préface" pp. 11-57 en *Cromwell*, Cercle du Bibliophile, 1963.

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003.

PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1981.

ROSEN, Ralph M.: *Old Comedy and The Iambographic Tradition*. Ed. Scholars Press Atlanta, Georgia, 1988.



SCHAEFFER, Jean Marie: "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica" pp. 155- 179 en VVAA: *Teoría de los géneros literarios*, Ed. Arco, Madrid (1988)

TODOROV, Tzvetan y DUCROT, Oswald: *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. S. XXI, Ed. Argentina Editores S.A., Buenos Aires 1976.

TARANTINO HOGAN, Floriana: "A Brief History of the Spanish Drama of the Golden Age" pp. 71-119 en *The Spanish Comedia and the English Comedy of Intrigue with Special Reference to Aphra Ben*. Library of Congress, 1995.

WARDROPPER, Bruce W.: "Preliminar: Temas y Problemas del Barroco Español" pp. 5-48 en VVAA: *Historia y crítica de la literatura española III, Siglos de Oro: Barroco*. Director Francisco Rico. Ed. Crítica, Barcelona 1983.

VVAA: *Antología de la literatura griega*, Selección e introducción de Carlos García Gual y Antonio Guzmán Guerra. Ed. Alianza editorial, Madrid, 1995.

VVAA: *Farce*, Edited by James Redmond. Ed. Cambridge University Press, 1988.

VVAA: *Teoría de los géneros literarios* (T.Todorov, Ch. Brooke-Rose, P. Hernadi, A. Fowler, B.E. Rodin, J.M. Schaeffer, G. Genette. W.D. Stempel, M.L. Ryan, W. Raible, N. Salvador Miguel). Compilación de textos y Bibliografía: Miguel A. Garrido Gallardo. Ed. Arco, Libros, Madrid, 1988.

## ***Cómico y Comedia en el cine***

BAZIN, Andre: *Charles Chaplin*, Ed. Fernando Torres Editor, Valencia, 1974.

BLEIMAN, M.: “La imagen del pobre hombre” pp 13-55 en Eisenstein S.M., Bleiman M., Kosintsev G.: *El Arte de Charles Chaplin*. Ediciones Losange. Buenos Aires (1956)

BERGLUN, Bo: “The Day the Tramp was born”, pp. 106-112 en *Sight and Sound*, Spring 1989, nº 2.

BISHOP, Christopher: “Una entrevista con Buster Keaton” en Oliver, Jos y Guarner, Jose Luis: *Buster contra la infección sentimental*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1972.

BONET MOJICA, Lluís: *El cine cómico mudo. Un caso poco hablado (Chaplin, Keaton y otros reyes del gag)*. T&B Editores, Madrid 2003.

BORDAT, Francis: “La dynamique de l’œuvre”. *Positif*, Septembre 2002 nº499, pp. 84/86.

BOUVIER, Michel y LEUTRAT, Jean-Louis: “Retour au burlesque”, *Cahiers du Cinema*, Janvier 79, nº 296.

BRUNOVSKA, Kristine: “Commitment and Reaffirmation in Hollywood Romantic Comedy”, pp. 123-146 en *Classical Hollywood Comedy*, Edited by Kristine BRUNOVSKA KARNICK and Henri JENKINS, Ed. Routledge, New York, 1995.

BRUNOVSKA KARNICK, Kristine y JENKINS, Henry:

- “Funny Stories” pp. 63-86 en *VVAA: Classical Hollywood Comedy*, Edited by Kristine Brunovska Karnick and Henri Jenkins, Ed. Routledge, New York, 1995.
- “Introduction: Acting funny”, pp. 149-167 en *VVAA: Classical Hollywood Comedy*, Edited by Kristine Brunovska Karnick and Henri Jenkins. Routledge, New York (1995)

CAMPOS, Juan: *Comedia, humor y sátira en el cine*. Ed. La Máscara, Valencia 1997.

CARROLL, Noël: "Notes on Sight Gag" pp 25-42 en *VVAA: Comedy/Cinema/Theory*, Edited by Andrew S. Horton, University of California Press (1991)

CRAFTON, Donald: "Pie chase: gag. Spectacle and narrative in slapstick comedy", pp. 106-119 en *Classical Hollywood Comedy*, Edited by Kristine BRUNOVSKA KARNICK and Henri JENKINS, Ed. Routledge, New York, 1995.

CAZALS, Thierry: "Un Monde à la Démessure de l'Homme", pp 26- 31 en *Cahiers du Cinéma* 393 (Mar 1987)

CHION, Michel: "Le Dictateur et le collimateur". *Positif*, Septembre 202 n°499, pp. 96-98.

CHAPLIN, Charles: "Textos", pp 21 -31 en *Contracampo* N° 13, 1980.

CHAPLIN, Charles (1964): *Historia de mi vida*, Editorial Debate, Madrid, 1989.

CHAPLIN, Charles (1964): *Historia de mi vida*, Taurus Ediciones, Madrid, 1965

D. MCDONALD, Gerald y CONWAY Michael: *Todas las películas de Charlie Chaplin*, (Titulo original: *The Complete Films of Charlie Chaplin*, 1965, 1988. Traducción: Chelo Gorría para esta edición) 1994 RBA Editores, Barcelona

EISENSTEIN S.M., BLEIMAN M., KOSINTSEV G.: *El Arte de Charles Chaplin*, Ediciones Losange. Buenos Aires, 1956

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús:

- "La Muerte enunciada" *Contracampo*, N° 37, 1984.

- "Cómico, Parodia, Comedia: Los géneros de la risa" pp. 23-30 en VVAA: *La comedia en el cine español*, Ed. Dicrefilm, Madrid, 1986.
- "Lo masculino y lo femenino: la costilla y el leopardo" pp. 125-187 en VVAA: *Avatares de la diferencia sexual en la comedia cinematográfica*. Edita Trama&Fondo y Diputación de Granada, 2008.

GUNNING, Tom:

- "Buster Keaton, or The Work of Comedy in the Age of Mechanical Reproduction", pp. 14-16 en *Cineaste* Vol XXI No.3, 1995.
- "Response to "Pie and chase"" pp. 120-122 en *Classical Hollywood Comedy*, Edited by Kristine BRUNOVSKA KARNICK and Henri JENKINS, Ed. Routledge, New York, 1995.
- "Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief's Gags and the Origins of American Film Comedy" pp. 87-105 en VVAA: *Classical Hollywood Comedy*, Edited by Kristine BRUNOVSKA KARNICK and Henri JENKINS, Ed. Routledge, New York, 1995.

ITZCOVICH, Mabel: "Introducción", pp. 5-11 en EISENSTEIN S.M., BLEIMAN M., KOSINTSEV G.: *El Arte de Charles Chaplin*, Ediciones Losange. Buenos Aires (1956).

KEATON, Buster:

- *Slapstick*. Ed. Plot Ediciones, S.A. 1988.
- "El oficio de hacer reír" en OLIVER, Jos y GUARNER, Jose Luis: *Buster contra la infección sentimental*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1972.

LEUTRAT, Jean-Louis:

- "El cine burlesco", pp. 157-173 en *Historia general del cine, Volumen II, EEUU (1908-1915)* Ed. Cátedra. Signo e Imagen, Madrid, 1998
- "El cine burlesco", pp. 191-220 en *Historia General del Cine, Volumen IV, América (1915-1928)* Ed. Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1997

LEBEL, J.P: *Buster Keaton*, Editions Universitaires, Paris, 1964.

MARS, François: *Le Gag*, Editions du Cerf, París, 1964.

MARX, Groucho: *Groucho y yo*. Ed. Tusquets Editores, Barcelona, 1995.

MILLAR, Gavin: "The Unknown Chaplin" Sight and Sound, International Film Quarterly, Spring 83. pp. 98-99

MINGUET, Joan M.: *Buster Keaton*, Ed. Càtedra, Signo e Imagen, Madrid, 2008.

MITRY, Jean:

- *Tout Chaplin*, Editions Seghers, Paris, 1972.

- *Tout Chaplin. L'œuvre complète présentée par le texte et par l'image*. Editions Atlas, Paris 1987.

- *Charlot y la fabulación chaplinesca*. Ed. Fontanella, Barcelona, 1967.

MOEWS, Daniel: *Keaton, The Silent Features Close Up*. Ed. University of California Press, London, 1977.

NEALE, Steve y KRUTNIK, Frank: *Popular film, and Television Comedy*. Ed. Routledge, London, 1990.

OLIVER, Jos y GUARNER, Jose Luis: *Buster contra la infección sentimental*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1972.

OMS, Marcel: *Buster Keaton*, Tusquets Editores, 1985.

PAUL, William: "Charles Chaplin and the Annals of Analilty", pp. 109-129 en *VVAA: Comedy/Cinema/Theory*, University of California Press (1991)

PERUCHA, Julio Pérez: "Luces de Ciudad (notas)" *Contracampo*, N° 37 pp. 16-20, 1984

RIBLET, Douglas: "The Keystone film comedy and the historiography of early slapstick", pp 168-189 en *VVAA Classical Hollywood Comedy* Edited by Kristine BRUNOVSKA KARNICK and Henri JENKINS, Ed. Routledge, New York, 1995.

ROBINSON, David: *Chaplin, La Vita e L'arte*. Marilio Editori: S.P.A. Venecia, 1987.

ROHMER, Eric: "La Condesa de Hong-Kong ", pp. 129-147, en BAZIN, Andre: *Charles Chaplin*. Ed. Fernando Torres Editor, Valencia, 1974.

TRANCHE, Rafael: "El Enunciador y el punto de vista en el "burlesque"" pp 91-102 en *Contracampo* N° 42, 1987.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Victoria:

- "Sherlock Junior. Diferencia sexual y relación de objeto en la obra de Keaton", pp. 71-119 en *Trama&Fondo*, n°16 La Diferencia sexual.
- "Farsa y parodia en los films de Charles Chaplin" pp 99-105 en *Trama y Fondo*, n.19, segundo semestre 2005.
- "Imagen y símbolo cómico: el yelmo de Mambrino" pp. 131-136 en *Trama y Fondo*, n. 22, primer semestre 2007
- "*El Chico*, el primer largometraje de Chaplin" pp. 141-150 en *Trama y Fondo*, n. 29, segundo semestre de 2010.

SANDERS, Judith y LIEBERFELD, Daniel: "Dreaming in pictures. The Childhood Origins of Buster Keaton's Creativity", pp. 14-24, en *Film Quarterly*, Vol. 47 No. 4, Summer 1994.

V.V.A.A: *Comedy/Cinema/Theory*. Edited by Andrew S. HORTON, University of California Press, 1991.

V.V.A.A.: *Classical Hollywood Comedy*. Edited by Kristine BRUNOVSKA KARNICK and Henri JENKINS, Ed. Routledge, New York, 1995.

### ***Teoría y análisis de la imagen***

ARNHEIM, Rudolf: *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1979.

ECO, Umberto: *La Estructura Ausente*, Ed. Lumen, Barcelona, 1981.

GRUPO  $\mu$ : *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Ed. Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1993.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús:

- "El Paisaje: entre la figura y el fondo", Eutopías, 2ª Época, vol. 91 1995, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia, 1995.
- *El ser de las imágenes. De la Teoría al Análisis de la Imagen*. Memoria de Cátedra, Universidad Complutense de Madrid, 2000. De esta edición: [www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com), 2013

VILCHES, Lorenzo: *La lectura de la imagen* Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1986.

ZUNZUNEGUI, Santos:

- *Mirar la imagen*, Ed. Ellacuría, Bilbao.
- *Pensar la imagen*, Signo e imagen, Ed. Cátedra, Madrid, 1989.

## ***Análisis del texto fílmico y audiovisual***

ARNHEIM, Rudolf: *El cine como arte*, Paidós, Barcelona, 1996.

AUMONT, Jacques: *Análisis del film*, Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1993.

BAZIN, André:

- *¿Qué es el cine*. Ediciones Rialp, Madrid, 2001.
- *Le Cinéma de la Cruauté*. Ed. Flammarion, France, 1975.
- *Jean Renoir*. Ed. Artiach, 1973.

BORDWELL, David, STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema*, Ed. Routledge, London, 1985.

BORDWELL, David: *El Significado del filme, Influencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Ed. Paidós, Barcelona, 1989.

BROWNE, Nick: "El espectador en el texto. La retórica de "La Diligencia"", pp. 105-122, en Revista C.C. de la Información, núm. 2., Ed. Univ. Complutense. Madrid, 1985

BURCH, Noël: *Praxis del cine*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1983.

CASANOVA VARELA, Basilio: *Leyendo a Hitchcock. Análisis textual de North by Northwest*. Castilla Ediciones, Colección Trama y Fondo, Valladolid, 2007.

CASAS, Quim:

- *El Western*, El género americano, Ediciones Paidós, 1994.
- *Fritz Lang*, Ed. Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1991.

CASSETTI, DI CHIO: *Como analizar un film*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994.



CHION, Michel: *Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1993.

EISENSTEIN, Sergei: *El sentido del cine*, Siglo XXI, Madrid, 1994.

GOLOVNIA, A.: *La Iluminación cinematográfica*, Ed. Rialp, Madrid 1960

GONZALEZ REQUENA, Jesús:

- *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Eutopías Film, 1986.
- *Eisenstein, lo que solicita ser escrito*. Ed. Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1992.
- *El discurso televisivo: espectáculo de la modernidad*. Ed. Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1995.
- "Frente al texto filmico: el análisis, la lectura. A propósito de El Manantial de King Vidor" pp 13-45 en VVAA: *El Análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia*. Compilador Jesús González Requena. Editorial Complutense. Madrid. 1995.
- "Casablanca. El film clásico", pp 89-105, en Archivos de la Filmoteca, 14, 1993.
- "Clásico, Manierista, Postclásico", pp.81-120, en Area Cinco n.5,
- *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones, Valladolid, 2006.
- *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*. Caja España. Valladolid, 2008.
- *Amor loco en el jardín: La diosa que habita el cine de Luis Buñuel*. Abada Editores, Madrid. 2008.
- *Seminario 2008-2009, La Diosa del Agua (Andrei Trakovski)*. [www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com)
- *Seminario 2011-2012, Psycho y a Psicosis I – Marion*. [www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com)
- *Seminario 2012-2013 Psycho y la Psicosis II – Norman*. [www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com)
- *Seminario 2013-2014 Psycho y la Psicosis III – Lila*. [www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com)
- "1ª Parte: El texto de la Feria: la máquina y el monstruo" *Los espacios del cine*, [www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com) , 2014

- “2ª parte: Del cinematógrafo al cine” *Los espacios del cine*, [www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com), 2014
- “3ª Parte: Nacimiento del Relato Clásico (Sherlock Jr)” *Los espacios del cine*, [www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com), 2014

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya: *Léolo, la escritura fílmica en el umbral de la psicosis*. Ediciones de la Mirada, Contraluz, libros de cine. Valencia. 2000.

GUBERN, Román y PRAT, Joan: *Las Raíces del Miedo. Antropología del cine de terror*. Ed. Tusquets Editores, Barcelona, 1979.

KOBAL, John: *Las 100 mejores películas*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1990.

MARTÍN ARIAS, Luis:

- “The Quiet Man: sujeto y texto fílmico clásico”, Trama y fondo nº1 Nov. 1996.
- *El cine como experiencia estética*, Caja España, Valladolid. 1997.
- “La fantasía como reencuentro con lo real en el cine de Méliès” pp. 7-33 en Trama & Fondo nº 37, segundo semestre de 2014.

M. TORRES, Augusto: *El cine norteamericano en 120 películas*. Ed. Alianza Editorial.

METZ, Christian: *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

MITRY, Jean:

- *Estética y psicología del cine I y II*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1989
- *La semiología en tela de juicio*. Ed. Akal Comunicación, Madrid, 1990.

REISZ, Karel: *Técnica del montaje cinematográfico*, Ed. Taurus, Madrid 1988.

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente: *El montaje cinematográfico*, Ed. Paidós, Barcelona, 1996.

TARKOVSKI, Andrei: *Esculpir en el tiempo*, Ediciones Rialp, Madrid 1991

TORRES HORTELANO, Lorenzo J.: *Primavera Tardía de Yasujiro Ozu: Cine clásico y poética Zen*. Caja España. Obra Social. Valladolid, 2005.

URKIJO, Francisco Javier: *John Ford*, Ed. Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1991.

VVAA: IRIS, Revue de théorie de l'image et du son, Sur la notion de genre au cinéma, Iris, n°. 20, Autumn, 1995.

### ***Historia del cine y cine mudo***

ASSOCIATION "LES AMIS DE GEORGES MÉLIÈS " París, 1986. *158 Scénarios de Films Disparus de Georges Méliès*

BURCH, Noël: *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* Ed. Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1995.

BRUNETTA, Gian Piero: *Nacimiento del relato cinematográfico*, Ed. Cátedra, Madrid, 1987.

COMPANY, Juan Miguel: *El trazo de la letra en la imagen*, Ed. Cátedra, 1994.

FELL, John: *El film y la tradición narrativa*. Ed. Tres Tiempos, Buenos Aires, 1977.

FORD, Charles y JEANNE, René: *Historia Ilustrada del cine I, II, III*. Alianza Editorial, 1988.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “En el eje de lo Real: Carnaval, Fotografía, Cinematógrafo”, pp 20- 27, en *El Siglo que Viene*, 1995, N° 24/25

GOMERY, Douglas:

- “El Monopolio de Edison” pp 13-34, en *VVAA: Historia del cine, Volumen II, EEUU (1908-1915)*. Coordinado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui. Cátedra, Signo e Imagen, Madrid (1998)
- “La Teoría del Star System” pp. 83-101 en *VVAA: Historia General del Cine, Volumen II, EEUU (1908-1915)*. Coordinado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui. Cátedra, Signo e Imagen, Madrid (1998)
- “Los comienzos del *star system*” pp. 101- 118, en *VVAA: Historia General del Cine, Volumen II, EEUU (1908-1915)*. Coordinado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui. Cátedra, Signo e Imagen, Madrid (1998)

GUBERN, Roman: *Historia del cine*, Ed. Lumen, Barcelona, 1995.

KENNETH W. MUNDEN Executive Editor: *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in United States, Feature Films 1921-1930*. R.R. BOWKER COMPANY; New York & London, 1971

LEUTRAT, Jean-Louis: “La noción de género” pp 121-135 en *VVAA: Historia General del Cine, volumen II EE.UU. (1908-1915)*. Cátedra. Signo e Imagen, Madrid (1998)

MARZAL FELICI, José Javier:

- *Estructuras de reconocimiento y de serialidad ritual: El modelo melodrama en los films de David Wark Griffith de 1918-21*. Tesis doctoral. Universitat de Valencia Departament de Filosofia. Àrea de Estètica. 1994.
- "David Wark Griffith" pp. 215-253 en *VVAA: Historia General del cine, Volumen II, EEUU (1908-1915)* (Douglas Gomery, Jean-Louis Leutrat, Jose Javier Marzal: coordinado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui). Ed. Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1998.

MITRY, Jean: *Historia del cine experimental*, Ed. Fernando Torres, Valencia 1974.

SADOUL, George: *Historia del cine mundial*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1984.

VVAA: *Historia General del cine, Volumen II, EEUU (1908-1915)* (Douglas Gomery, Jean-Louis Leutrat, Jose Javier Marzal: coordinado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui). Ed. Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1998.

VVAA: *Historia General del cine, Volumen IV, América (1915-1928)* (Alberto Boschi, Leonardo Gandini, Jean-Louis Leutrat, Antonio Santos, Ann Marie Stock, Manuel Vidal Estévez: coordinado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui). Ed. Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1997.

## ANEXOS

### FILMOGRAFÍA VISIONADA

#### *Primeros films, y gags cómicos americanos*

(Library of congress. Early motion pictures, 1897-1916, [www.loc.gov](http://www.loc.gov))

#### **Thomas A. Edison**

*A Street Arab (1889)*

*The Tramp's unexpected skate (1901)*

*Esquimaux game of snap-the-whip (1901)*

*Japanese Village (1901)*

*Trapeze Disrobing Act (1901)*

*Dog Factory (1904)*

#### **American Mutoscope & Biograph**

*The Serenaders (1902)*

*The Chimney Sweep and the Miller (1902)*

*Happy Holligan (1903)*

*As in a Looking Glass (1903)*

*Gesture Fight in Hester Street (1903)*

*Levi & Cohen, The Irish Comedian (1903)*

*Dance, Franchoneti Sisters (1903)*

*A Frontier Flirtation (1903)*

*Alphonse and Gaston (1903)*

*Princess Rajah Dance (1904)*

*2 AM in the Subway (1905)*

## ***Cine cómico burlesco americano***

### **Mack Sennett**

*A Bedroom Blunder (1917)*

### **Ben Turpin**

*A Clever Dummy (1917)*

### **Harry Langdon**

*All night long (1924)*

### **Laurel y Hardy**

*Scorching Sands (1923)*

*Mandaring Mix-Up (1924)*

*Pardon us (1931)*

*Our Relation (1936)*

*Way out West (1937)*

### **Harold Lloyd**

*Safety last (1923)*

*Hot Water (1924)*

*Girl Shy (1924)*

*Speedy (1928)*

*Feet first (1930)*

*The Sin of Harold Diddlebock (1947)*

### **Los Hermanos Marx**

*Duck Soap (1933)*

*A Night at the Opera (1935)*

*A Day at the Races (1937)*

*At the circus (1939)*

### **Chaplin y Fatty**

*The Rounders (1915)*

### **Charles Chaplin**

*Kid Auto Races at Venice (1914)*

*His New Job (1915)*

*A Nigh Out (1915)*

*The Champion (1915)*

*In the Park (1915)*

*A Jitney Elopement (1915)*

*The Tramp (1915)*

*By the Sea (1915)*

*Work (1915)*

*A Woman (1915)*

*The Bank (1915)*

*Shangaied (1915)*

*A Night in the Show (1915)*

*Police (1916)*

*The Floorwalker (1916)*

*The Fireman (1916)*

*The Vagabond (1916)*

*One A.M. (1916)*

*The Count (1916)*

*The Pawnshop (1916)*



*Behind the Screen (1916)*  
*The Rink (1916)*  
*Easy Street (1917)*  
*The Cure (1917)*  
*The Immigrant (1917)*  
*The Adventurer (1917)*  
*A Dog's life (1918)*  
*Triple Trouble (1918)*  
*Shoulder Arms (1918)*  
*Sunnyside (1919)*  
*A Day's Pleasure (1919)*  
*The Kid (1921)*  
*Pay Day (1922)*  
*The Pilgrim (1923)*  
*The Gold Rush (1925)*  
*The Circus (1928)*  
*City Lights (1931)*  
*Modern Times (1935)*  
*The Great Dictator (1940)*  
*Monsieur Verdoux (1947)*  
*Limelight (1952)*  
*A King in New York (1957)*

***Buster Keaton***

*One Week (1920)*  
*Convict 13 (1920)*  
*The Scarecrow (1920)*  
*Neighbours (1921)*  
*The Haunted House (1921)*

*Hard Luck (1921)*  
*The High Sign (1921)*  
*The Play-House (1921)*  
*The Boat (1921)*  
*The Paleface (1921)*  
*Cops (1922)*  
*My Wife's Relations (1922)*  
*The Blacksmith (1922)*  
*The Frozen North (1922)*  
*The Electric House (1922)*  
*The Ballonatic (1923)*  
*The Three Ages (1923)*  
*Our Hospitality (1923)*  
*Sherlock JR. (1924)*  
*The Navigator (1924)*  
*Seven Chances (1925)*  
*Go West (1925)*  
*Battling Butler (1926)*  
*The General (1926)*  
*Steamboat Bill J.R. (1928)*  
*College (1928)*